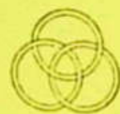
Alfredo Casella

a cura di Fedele d'Amico e Guido M. Gatti



RICORDI

Tav. I



Symposium
Collana di saggi musicali diretta da
Guido M. Gatti





Alfredo Casella

a cura di Fedele d'Amico e Guido M. Gatti

con saggi di

Dante Alderighi, Fedele d'Amico, Guido M. Gatti,
Gianandrea Gavazzeni, Mario Labroca, Massimo Mila, Gastone Rossi-Doria,
Guido Turchi, Roman Vlad, Emilia Zanetti

e con un' appendice bio-bibliografica

RICORDI



In copertina: Alfredo Casella

Nel distribuire la nostra materia in modo da toccare tutti gli aspetti più notevoli dell'opera e dell'attività di Alfredo Casella, abbiamo ritenuto opportuno accogliere anche alcuni saggi già pubblicati, in quanto ci paiono ancora pienamente attuali. Si tratta dei saggi di Massimo Mila, Gianandrea Gavazzeni, Gastone Rossi-Doria e Dante Alderighi, tutti apparsi per la prima volta nel numero che la Rassegna musicale *dedicò al sessantesimo compleanno di Casella (e il primo riapparve nel volume di Mila* Cent'anni di musica moderna, *ed. Rosa e Ballo* 1944; *il secondo nei volumi di Gavazzeni* La musica e il teatro, *Nistri Lischi* 1954, *e* Musicisti d'Europa, *Suvini Zerboni id.). Salvo quello di Mila, a cui l'autore ha apportato per l'occasione alcune correzioni e aggiunte, i quattro saggi sono ripubblicati quali erano, a parte lievi ritocchi di stile.*

A completare, d'altronde, il saggio di Mila, che mirava a descrivere l'intera parabola del compositore fino al 1942, *abbiamo chiesto un nuovo saggio a Guido Turchi, sulle opere composte da Casella da quella data in poi; le quali hanno speciale risalto dall'esser nate, quasi tutte, durante la dolorosa malattia che doveva condurre Casella alla tomba. Di questo stesso periodo abbiamo voluto lasciare anche un ricordo biografico particolare con uno scritto di Emilia Zanetti, che tra l'altro adempie all'ufficio d'integrare quanto Casella narrò della sua vita fino al* 1938, *nei* Segreti della Giara. *Avvertiamo infine che il saggio di Roman Vlad sulle trascrizioni,*

revisioni ed elaborazioni non tratta delle edizioni dei classici della tastiera: di questo s'è preferito parlare nel saggio di Fedele d'Amico sull'insegnante e il maestro, in quanto documenti preziosi, anzitutto, di una didattica.

Ringraziamo vivamente tutti coloro che ci hanno fornito informazioni, documenti, fotografie: in particolare la signora Yvonne, vedova di Casella, la figlia Fulvia Nicolodi Casella, il conte Guido Chigi Saracini, Olga Rudge, Emilia Zanetti. Ringraziamo inoltre gli editori Chester, Curci, Ricordi, Universal, che ci hanno autorizzato a pubblicare esempi musicali tratti da opere da loro edite, e l'editore Suvini Zerboni, che ci ha permesso la pubblicazione del saggio di Gavazzeni.

F. d'A. e G. M. G.

Guido M. Gatti

Primo incontro

Quando mi avviene di leggere o ascoltare le accuse di giovani compositori e critici contro lo stato della cultura musicale nell'Italia d'oggi insieme con le lagnanze dei primi per le difficoltà che incontrano per giungere al pubblico, non so tenermi dal pensare, sorridendo, alla situazione in quel campo nei primi anni del secolo, cioè nel periodo che costituisce il punto cruciale e di svolta della storia della musica italiana contemporanea. Mi pare che ormai si sia tutti d'accordo nel far coincidere la data di nascita di questa musica con l'apparizione delle prime opere significative del gruppo di compositori guidato da Pizzetti, Malipiero, Alfano, Casella, per citare i nomi di maggior rilievo: fu proprio ad essi che toccò di risolvere con mezzi di fortuna i problemi della vita musicale, chiusa e irrigidita nei limiti invalicabili del teatro d'opera. Problemi che nonché risolti, non erano stati neppur posti con chiarezza e rigore; tutti vivevano beatamente nell'euforia di una formula di melodramma che sembrava destinata a sopravvivere a ogni insuccesso momentaneo, riallacciandosi alla tradizione ottocentesca della celebre tetrarchia Rossini - Bellini - Donizetti - Verdi che si prolungava (almeno in apparenza) nella popolarissima triade Mascagni-Puccini-Giordano. Fu quello il periodo in cui il nostro desiderio di conoscere le nuove espressioni musicali e di comprendere le ragioni che le sollecitavano e le giustificavano trovò i primi soddisfacimenti: avemmo invidia per i nostri amici letterati e filosofi, che già potevano appoggiarsi su nuovi metodi e sistemi estetici e richiamarsi all'autorità di un maestro come Benedetto Croce, ma qualche luce ci veniva ogni settimana dalla lettura della prima « Voce ». Fu essa ad aprirci l'orizzonte di una letteratura francese a noi sconosciuta (Rim-

baude, Gide, Romain Rolland, Péguy, Francis Jammes) e di un'arte pittorica di cui Soffici veniva illustrandoci la contestata validità, « scoprendo » Picasso e Braque, Courbet e Renoir, Cézanne e Matisse; meno assiduamente Giannotto Bastianelli vi cercava di dar ordine al tumulto delle idee che costituivano il pregio delle sue smaglianti conversazioni. Pochi anni dopo, due opere divenivano i nostri « livres de chevet »: la *Crisi musicale europea* del Bastianelli e *La vita musicale dello spirito* di Fausto Torrefranca (del quale, per quanto si fosse tutt'altro che teneri per Puccini, non avremmo molto ammirato il *pamphlet* contro l'opera del maestro lucchese). Seguendo nel « Marzocco » l'attività critica di Ildebrando Pizzetti, a noi ignoto come compositore, fu proprio in uno dei suoi articoli che incontrammo per la prima volta il nome di Alfredo Casella.

Nell'estate del 1913 Casella aveva pubblicato nel quotidiano *L'Homme libre*, di cui teneva la rubrica musicale, un articolo su Giuseppe Verdi e sull'opera italiana dell'Ottocento, ch'egli stesso, più tardi, nei *Segreti della Giara*, non esitava a dichiarare « totalmente scemo ». Era un articolo che, riecheggiando i luoghi comuni della critica francese di quel tempo sull'Ottocento musicale italiano, tutta intinta di snobismo e di sciovinismo, conteneva espressioni che non potevano non suscitare la reazione di un « verdiano » come Pizzetti (il maestro di Busseto vi era definito un « homme d'affaire » che si sforzava di lusingare il gusto borghese più basso e grossolano). Nacque una breve ma accesa polemica con relativo scambio di lettere più o meno pepate tra Firenze e Parigi (di cui ci è rimasta l'eco cronistica nell'articolo pizzettiano *Parole di un musicista italiano ai « confrères » d'oltr'alpe*, raccolto nel libro *Musicisti contemporanei*) che suscitò un certo scalpore: favorevoli o no alle idee del Casella, i giovani sentirono che in lui avrebbero trovato un amico e una guida. Perciò, l'anno seguente, per consiglio di comuni amici torinesi, mi misi in rapporto diretto con lui, invitandolo a collaborare a un foglio musicale di cui ero redattore, *La riforma musicale*, e nel suo numero del 14 dicembre 1914 apparve, se non erro, il primo articolo dettato da Casella in lingua italiana: *44 anni di musica europea*, rapido scorcio della situazione musicale in Europa, influenzato — inutile dirlo — dagli avvenimenti bellici

e dalla propaganda ad essi legata. Il nostro primo incontro risale a quell'anno e fu, come molti altri che seguirono, un incontro « ferroviario », cioè fra un treno e l'altro, alla torinese stazione di Porta Nuova o nelle immediate vicinanze. Qualche mese più tardi i nostri colloqui divennero allo stesso tempo più confidenziali e più lunghi: a Torino o nel piccolo *chalet* di Prascorsano, sopra Cuorgnè, dove egli usava trascorrere l'estate insieme con sua madre e dove ci fece conoscere le prime opere di Bartók e di Kodály e le ultime di Debussy (*En blanc et noir* per due pianoforti e gli *Studi*) e di Ravel (il bellissimo *Trio*). A Prascorsano ci colpirono l'irresistibile ricchezza ritmica e la raffinata barbarie del *Sacre*, e la personalità di quel Mahler che Casella aveva tanto studiato, sì da esserne rimasto influenzato e quasi oppresso.

Sul terreno della cultura, che era stato a poco a poco bonificato e reso fertile, il seme di Casella cadeva al momento propizio: fu la sua presenza in Italia a catalizzare le energie latenti che non riuscivano a manifestarsi per la mancanza di solidarietà e per l'inerzia creatasi durante tanti anni di rinuncie. Casella non era un teorizzatore né un culturalista: la cognizione ch'egli aveva delle diverse poetiche e ideologie, la conoscenza che andava facendosi dei fatti speculativi, erano da lui trasformate in lievito per le manifestazioni pratiche della vita musicale. Non si fa torto a Casella dicendo che i suoi scritti non brillavano per ricchezza e profondità di idee né per eccellenza di stile letterario; si è ch'egli stesso non considerava questa sua attività come fine a sé stessa, ma come uno degli strumenti per il raggiungimento del fine pratico che si proponeva: scoprire nuovi talenti fra i giovani musicisti italiani, incoraggiarli, aiutarli a superare l'ostacolo del tenace misoneismo del pubblico e della critica, creare una coscienza musicale italiana attraverso la rinascita del gusto strumentale e la conoscenza approfondita della nostra musica del passato: in particolar modo di quella del Sei-Settecento, trascurata durante un secolo d'imperante operismo.

Di questa sua speciale *forma mentis*, che lo portava a tradurre ogni idea in termini di pratica attuazione, ci dette subito la prova, suggerendoci d'integrare la nostra attività di musicografi —



sin dalle prime esperienze orientata verso le opere dei musicisti contemporanei — con quella di organizzatori. Modestissimi organizzatori si fu, con pochi animosi amici, di concerti di musica da camera nei cui programmi apparivano nomi che ai più suonavano del tutto sconosciuti. Casella approvò la nostra scelta e partecipò ad alcuni di quei concerti: i nomi degli autori erano quelli di Pizzetti, Malipiero, Respighi, Tommasini, Perrachio, Gui, De Sabata, Ferranti, Davico, Ghedini e altri. Le nostre sedute, che si svolgevano, per così dire, alla periferia degli organismi concertistici di accademica autorità, a poco a poco attrassero l'attenzione anche di questi: grande vittoria fu quella di aver fatto invitare Casella dalla «Associazione di Amici della Musica» a svolgere, nel dicembre del '14, un programma composto per gran parte di musica moderna che costituì nell'ambiente musicale torinese un avvenimento di cui si parlò per lungo tempo. Dopo una prima parte dedicata a Liszt e Chopin, Casella riprodusse mirabilmente pagine di Albéniz e Granados, di Chabrier — quasi a fissar l'origine della più recente musica pianistica francese — di Debussy (alcuni *Preludi*), le squisite *Valses nobles et sentimentales* di Ravel e sei dei suoi *Nove pezzi* di recentissima creazione. Il pubblico, che affollava la sala del Liceo Musicale, rimase tranquillo per la prima metà del concerto: con Debussy si avvertirono i primi sintomi di malumore, che crebbero durante l'esecuzione delle *Valses* raveliane e si tramutarono in manifestazioni d'insofferenza per i pezzi di Casella. Un gruppo di anti-modernisti di stretta osservanza, capeggiati da un pianista che, vent'anni innanzi, aveva dato qualche lezione a Casella giovinetto, ebbe buon gioco con un pubblico avvezzo ad ascoltare concertisti che seguitavano a ripresentare ogni anno le stesse pagine, scelte fra le più note del repertorio tedesco dell'Ottocento. Ma Casella sembrava non avvedersi dei contrasti, pago dei consensi di un gruppo di giovani musicisti, letterati e pittori, che si sforzavano di soverchiare con gli applausi le disapprovazioni del pubblico benpensante. Alla fine del concerto, a questi giovani che si erano recati da lui per presentargli espressioni di scusa e di rammarico, Casella tolse la parola prevenendoli con una frase che in seguito avemmo più volte occasione di sentirgli dire:

« Sono molto contento, tutto è andato benissimo ». E aggiunse: « Il pubblico torinese, che mi ha ascoltato dopo diciotto anni di assenza, ha dimostrato simpatia per me e, nella sua maggioranza, interesse per le musiche nuove; bisognerà continuare a fargliene ascoltare »; parole pronunciate con tono sì fermo e perentorio che convinsero senz'altro anche noi del successo della serata e ci spronarono a proseguire nella nostra opera. Questa sicurezza nella finale vittoria, frutto di un ottimismo incrollabile e di una forza di volontà eccezionale (confermata negli ultimi mesi della sua vita, in una misura che non esiteremmo a definire eroica), fu caratteristica di tutta la sua intensa attività e orientò il suo modo di sentire e di pensare.

Nel mese di luglio del 1915, per l'affettuoso e autorevole interessamento del Conte di San Martino, Casella fu nominato insegnante di pianoforte nel Liceo Musicale di Santa Cecilia e in ottobre abbandonò definitivamente Parigi stabilendosi a Roma, in un piccolo alloggio di via Basilicata. L'ambiente musicale romano non gli si rivelò favorevole; un artista così dinamico veniva dal Nord a smuovere le acque tranquille in cui navigavano i musicisti residenti nella Capitale: « L'italiano calato giù dall'Alta Italia andava a sbattere — e sempre a spese sue — contro quel senso di cruda satira, di sprezzante fierezza, d'indifferenza verso tutto ciò che non fosse romano, per la semplice ragione che nulla al mondo avrebbe mai potuto esistere di più grande che romano. In questo senso, il trovarsi in quella Roma, riusciva, per un piemontese vissuto a Parigi, più problematico che stare all'estero, tanta era la differenza di carattere, di costume e di civiltà che mi divideva da quelli ». (*I Segreti della giara*, pp. 176-177). Non mi riuscì difficile scoprire i segni di questo disappunto negli incontri torinesi, abbastanza frequenti durante il 1916, per quanto sempre rapidissimi. Liberato dal servizio militare in seguito a visita medica di controllo, Casella si pose al servizio della causa italiana e della propaganda artistica, recandosi spesso a Parigi e altrove, divulgatore come interprete e conferenziere della nuova musica italiana. Ma nonostante l'opposizione e la resistenza passiva, a Roma svolse un'attività intensa (di cui ci parla Mario Labroca in un capitolo di questo libro), promuo-

vendo concerti, fondando società musicali, pubblicando riviste di breve vita ma rinascenti sempre una dalle ceneri dell'altra e soprattutto creando un centro di ritrovo e di *ralliement* per i giovani musicisti e artisti in genere, nell'accogliente sua casa di via Ennio Quirino Visconti, dove lo rividi — divenuto ormai « romano » — alla fine del 1917. La sua passione per l'arte moderna, non la dimostrava soltanto a parole, come molti colleghi suoi (« la musique moderne c'est moi! »), ma pagava sempre di persona, affrontando tutti i rischi dell'impresa: non limitandosi a scrivere e a parlare, in pubblico e in privato, con quel freddo e preciso eloquio che impressionava a volte più d'ogni gesticolante oratoria (egli amava servirsi spesso di quella che si usa chiamare la « eloquenza delle cifre »), ma aiutando concretamente coloro dei quali aveva stima. Se musicisti, includendo pagine di loro composizione nei suoi concerti; se pittori o scultori, acquistando i loro quadri e statue. Le pareti della casa romana erano letteralmente coperte di quadri di pittori d'avanguardia, di quelli che allora suscitavano l'ironia del pubblico, da Carrà a De Chirico, da Casorati a Soffici, da Severini a De Pisis, sino a Balla (quello, s'intende, « in modo futurista »), al policromo Depero e alla coppia Gonciarova-Larionov.

Del giudizio degli artisti figurativi egli fece sempre gran conto. Se buona parte della musica francese della fine dell'ottocento può dirsi nata sotto il segno della letteratura, quella di molti compositori d'oggi, da Stravinski a Casella, ha ascoltato i suggerimenti delle arti plastiche, s'è giovata dell'esperienza di queste, appoggiandosi a principi estetici già teorizzati e sistemati per la pittura e l'architettura. In quest'opera di trapianto e d'innesto stilistici che, come giova al rinvigorimento e alla ripresa degli organismi naturali, ha pure influenza positiva nell'evoluzione delle forme artistiche, è da ricercarsi uno degli scopi più urgenti che si propose, consapevolmente o no, l'attività di Casella, un'attività culturale che si inserisce positivamente in quella creativa, ora apparendo più orientata verso il gusto ora verso l'arte. Ma la coerenza e l'unità dell'opera caselliana sono da ricercarsi soprattutto sul piano del gusto.

Che non è soltanto quello di sapore polemico, legato alla battaglia antiottocentesca e antiromantica tante volte esaltata da lui



Il padre e la madre.







A tre anni - Tredicenne, il giorno del primo concerto con orchestra, 19 aprile 1896 - A diciott'anni.

e da molti altri musicisti del suo tempo, ma una speciale e coltivata passione e abitudine all'ordine e all'equilibrio, che si ritrova in ogni sua pagina, come pure nella sua vita, nei suoi rapporti civili, e perfino nel suo atteggiamento fisico. Quando Casella, fra i venti e i trent'anni, subì, successivamente, l'influenza di Mahler, di Strauss, di Debussy e di Ravel sino ad arrivare al *pastiche* e alla composizione *d'après* questo o quello dei maestri suddetti, non rinunziò mai all'affermazione del suo gusto che lo portava a trasporre quei modi su di un piano di spiccato nitore, chiarezza e razionalità. Egli ha messo a nudo le articolazioni di quei linguaggi, ne ha smontato i congegni, ne ha isolato i nodi vitali, ricomponendo un discorso al quale non si può negare un piglio nuovo, un sapore diverso, frutto della trasformazione avvenuta filtrando attraverso la personalità del nuovo artefice. Non v'è partitura di Casella che non sia singolare per la lucidezza della scrittura, per la sicurezza dei rapporti di volume e di timbro, per la finitezza di ogni particolare, trattato con la meticolosa passione di un orafo o di un miniaturista: tutto vi è regolato con assoluta perfezione, e la riproduzione sonora realizza la nitidezza della pagina scritta, il disegno della pagina, già per sé stessa la fotografia di quello che sarà il tessuto sonoro.

E' indubbio che all'orientamento e alla formazione di tale gusto abbiano contribuito notevolmente le impressioni del mondo in cui trascorse gli anni dell'infanzia e della prima adolescenza, il particolare clima spirituale della sua città e della sua casa che, a causa della malferma salute del padre, era affidata alla vigile e ferma volontà materna. Ed è pure indubbio che alcuno dei tratti più spiccati del carattere di Torino e dei torinesi si ritrovi nella sua opera musicale, anche se non si voglia accogliere in pieno la qualificazione della musica caselliana, data da Mila, come « musica profondamente intimamente torinese », per esser fatta « con lo stesso scrupolo, la stessa competenza intelligente, la stessa onestà professionale, con cui a Torino operai, tecnici e dirigenti fabbricano motori, macchine e ogni sorta di diavolerie meccaniche ». Per questo tono artigianale della creazione, di cui spesso si compiaceva, Casella usava richiamarsi alla « serietà » della sua prima edu-

cazione e a certa inclinazione per i problemi e gli esperimenti scientifici cui non era stata estranea la frequentazione di Galileo Ferraris. Come nitidamente ricordasse quei lontani anni torinesi, risulta chiaro a chi legge le molte pagine ch'egli ha dedicato ad essi nell'autobiografia, là dove s'incontrano espressioni di accorata tenerezza piuttosto infrequenti nella rievocazione di altri periodi della sua vita. Viaggiatore instancabile da un emisfero all'altro, divoratore di chilometri per le vie della terra, del mare e del cielo — « ho percorso diecimila chilometri », dichiarava sorridendo di ritorno da un lungo viaggio oltre oceano, « ma ho scritto quasi cento pagine di partitura d'orchestra, una ogni cento chilometri » — riusciva a conciliare questo smanioso cosmopolitismo con l'attaccamento sincero al suo paese, l'estrema mobilità col piacere dell'isolamento e della solitudine. La nostalgia della sua terra, che faceva vibrare insolitamente la sua voce quando ritornava per ragioni professionali a Torino, e il pensiero che m'incaricò di portare agli amici torinesi quando lo vidi per l'ultima volta pochi mesi prima della morte, sono rivelatori d'una umanità e d'una sensibilità che, per la innata riservatezza dei suoi modi, non gli furono mai riconosciute.

Emilia Zanetti

Gli ultimi anni

Casella non è stato scontroso verso i suoi biografi futuri. Quale chiarimento al titolo *21 + 26* apposto alla sua raccolta di scritti (ventun anno di formazione, ventisei di esperienze), già nel 1930 dava un primo resoconto della propria vita che poi narrò distesamente nei *Segreti della Giara*: una delle autobiografie più ricche di contenuto e più piacevoli a leggersi apparse nel Novecento. Ma questa termina con la prima esecuzione della *Sonata a tre* al festival di Venezia del 1938. Non è meno vero quindi che degli anni ultimi preferì invece tacere lasciandoli affidati unicamente al ricordo altrui. Solo infatti se informati su ciò che furono, sul modo in cui egli li visse, ne potremo trovare alcuni riflessi nelle musiche composte dopo il 1939. Ma una testimonianza affatto indiretta avendo egli ottenuto che quelle musiche suonassero decantate di ogni riflesso troppo immediatamente soggettivo persino nelle zone di melanconia o di emozione drammatica; e terse, salde, sicure, senza alcuna apparente fatica, proprio quando più si aggravava la prova che l'uomo era stato chiamato a fronteggiare in una sorta di lunga, subdola introduzione alla morte.

Ripensando all'epilogo di questa esistenza, si è indotti a convincersi che il destino sceglie spesso la contraddizione per mostrarsi impietoso forse, comunque tutt'altro che cieco nei suoi disegni. La immagine di un Casella allampanato, quasi tirato per lungo, ci guarda dalle fotografie degli anni giovanili, a tutto contrasto con la figura vigorosa, massiccia che le si era sostituita dopo i quarant'anni. E i motteggi di cui egli soleva gratificare quel suo io ormai lontano

non celavano la soddisfazione del mutamento; una soddisfazione, si badi, non esaurita nella semplice vanità di vedersi migliore, ma intinta di una sorta d'orgoglio per il rapporto più coerente creatosi così tra il suo aspetto e l'operosità eccezionale. L'ozio gli era inconcepibile. L'idea che il primato intellettuale esigesse per conquistarlo e mantenerlo il dono della buona salute tornava spesso nei suoi discorsi, specie quando indugiava sulla produttività degli antichi maestri; mentre mai della tisi di Chopin, o della sordità di Beethoven, parlò come di elementi determinanti la creazione artistica. Anche se così era stato, preferiva non darne atto e proporre piuttosto l'armonia tra il corpo e lo spirito verificatasi per altri grandi, ripugnando non meno della formula genio e sregolatezza, la teoria dell'arte come malattia alla sua posizione intellettuale, decisamente contraria, sia pure senza acrimonia, ad ogni decadentismo. Ora il destino volle invece battere lì. Scelse il corpo come campo di prova e la guerra 1939-45 come scadenza per ingaggiare una vera e propria gara sul fiato, cui volle giungesse caricato da più di un *handicap*.

Un anticipo della prova si era dato nell'estate '38, quando, per la subitanea scoperta da parte del regime fascista di una questione razziale in Italia, il motivo dell'ebraismo di Casella aveva cessato di essere la grossolana menzogna inventata dai suoi avversari mutandosi in una minaccia sospesa sulla sua stessa famiglia. E minaccia che ancora si aggravò l'autunno del '39. L'eventualità di vedere la moglie Yvonne trasferita in campo di concentramento quale francese oltre che israelita d'origine, fu l'alea di ogni giorno. Né d'altronde l'incerto futuro familiare può essere considerato l'unico motivo di logorio. Dobbiamo al gusto spietato del lepido di Bruno Barilli l'aneddoto del Casella pronto a mostrarsi imperturbabile e persino ilare davanti alla caduta tra un glaciale silenzio della sua *Elegia eroica* a Parigi. Ma l'aneddoto sa di amaro. Sarebbe tradire la realtà se si volesse negare che esso corrispose all'atteggiamento serbato in molti altri episodi consimili. Eliminato il particolare dell'applauso a sé stesso, lasciatoci da Barilli, è certo che all'incom-

prensione che accompagnò puntigliosamente, soprattutto in Italia, tanta parte della sua opera e della sua azione, Casella oppose un autentico « fin de non recevoir », avvalorato dall'imperturbabilità del contegno. Ma che in altro modo reagisse l'animo si ha pure ragione di sospettarlo. Neppure i fischi lo disarmavano, anzi ne traeva una sorta di eccitamento, d'altronde anche logico per lui che oltre ad essersi messo alla testa del rinnovamento musicale italiano, aveva appreso nella leggendaria Parigi del primo Novecento l'inconciliabilità fra le manifestazioni dell'arte nuova e il successo, almeno immediato. Nondimeno, talune critiche più ottuse e malevole, quelle in specie che insistevano come un disco rotto sull'accusa di esterofilia, riuscivano a strappargli qualche scatto d'umore. Né il fatto che subito ci scherzasse sopra o mutasse argomento basta a fugare il dubbio che di quel lungo agire contro corrente non serbasse qualche cicatrice e la nostalgia di altre, diverse accoglienze. Riordinando la sua biblioteca è venuta alla luce una vecchia « Revue Musicale » segnata con una tratteggiatura a matita non si sa in quale giorno, là dove Romain Rolland citava, traducendola, la frase del *West-östlicher Divan* di Goethe fatta propria a suo tempo da Beethoven: « une deuxième, une troisième génération me dédommageront deux et trois fois, pour les injures que j'ai eu à subir des mes contemporains ».

Frasi del genere non entravano nel suo vocabolario, nemico degli accenti magniloquenti, quanto schivo d'ogni confessione sentimentale o vittimistica. Ma proprio dall'averla presa da altri e sottolineata per sé, come accade a tutti quando leggendo ci s'imbatte in qualcosa che corrisponde alla nostra storia privata, quella frase acquista una schiettezza autobiografica pungente. Visto da oggi, infatti, l'ottimismo di Casella non appare da porre nell'ordine dei doni cosiddetti della culla o della nascita, ma in quello delle conquiste risolutamente perseguite. E se la sua musica lo dimostra assunto a carattere d'arte, è l'uomo tuttavia che doveva dire l'ultima parola sul suo significato, illustrandolo di persona, « vivendolo » dimostrativamente come una di quelle virtù che esigono il prezzo dell'eroismo.

Il primo attacco della malattia lo colse a Siena nell'estate del '42; taluni segni di malessere avevano agito da battistrada, ma che fossero stati interpretati come conseguenze di un semplice *surmenage* va sul conto, ancora una volta, della generosità con cui moltiplicava senza appariscenza i suoi compiti. Assai intenso era stato il ritmo di lavoro che si era dato nei mesi precedenti con l'aria che per tutto vi fosse posto nelle giornate che iniziava di primo mattino e terminava non prima della mezzanotte, salvo per l'affanno dei troppi impegni. Durante l'inverno il compositore aveva terminato la partitura di *Paganiniana*, forse, nel rapporto fra il suono e gli altri aspetti dell'invenzione, la sua migliore. Avendola scritta su richiesta della Filarmonica di Vienna che nel 1942 celebrava il proprio centesimo anniversario, si era poi recato nella capitale austriaca per assistere alla prima esecuzione e dirigervi concerti egli stesso. Ma molti altri viaggi aveva compiuto sia come direttore d'orchestra sia come pianista del Trio Italiano visitando non meno di una dozzina di città straniere e anche più in Italia. Né al ritorno si era preso qualche riposo. Sostenitore delle stagioni di opera da camera contemporanea e di balletti che si tenevano dal '39 al Teatro delle Arti, anche in quel maggio ne aveva salito il podio a dirigervi *Ma mère l'oye*, *Noces* e la sua *Favola d'Orfeo*, mentre si occupava di cercare o di far cercare musiche sconosciute di Giambattista Pergolesi da accompagnare a quelle di Vivaldi nella prossima «Settimana Senese» da tenersi nel settembre: un'altra delle iniziative sorte dallo zelo entusiasta con cui egli era solito servire da un trentennio i maestri d'oggi e allo stesso modo quelli del passato, vantati sì dagli storici, ma noti ai più solo o quasi per sentito dire. E la contabilità dell'anno non è ancora chiusa dovendovisi aggiungere il corso di perfezionamento pianistico all'Accademia di S. Cecilia e l'altro presso l'Accademia Chigiana, iniziato nel luglio, come soleva da molti anni (dal 1933 quel corso aveva cancellato praticamente le vacanze dal suo calendario).

S'intende quindi che la crisi ebbe del proditorio, come una trappola che abbranchi all'improvviso laddove era da attendersi alla



Parigi, 1915.

peggio un passaggio un po' scomodo. E s'intende anche la reazione d'incredulo sbigottimento che provocò la notizia di un Casella gravemente ammalato, in primo luogo tra gli allievi, da cui si accomiatò con una lettera che ci sembra opportuno riprodurre suonando quale sintesi di tutta la sua azione d'insegnante e insieme un anticipo del suo contegno futuro. Tanto più che assai raramente in seguito egli si aperse con altrettanta confidenza su quel che provava.

« Carissimi discepoli,

per la prima volta nella mia esistenza la salute — quella infallibile salute che fu sempre il segreto della mia intensa operosità — mi ha tradito, e probabilmente dovranno trascorrere ancora parecchie settimane prima che possa riavermi. In questa condizione, d'accordo col nostro Fondatore Presidente [il conte Guido Chigi Saracini] abbiamo chiamato a sostituirmi il mio carissimo collega ed amico Guido Agosti, il quale inizia oggi la sua prima lezione. Il fatto che fra numerosi e valorosissimi insegnanti italiani egli sia stato prescelto per questo delicato incarico basta a dire quale sia la totale fiducia che riponiamo in lui. Sono certo che egli saprà conservare al vostro corso quel doppio carattere di alta serietà ma anche di luminosa serenità che è sempre stata la mia preoccupazione e caratteristica nel guidarvi. Credo superfluo il raccomandarvi di seguire le sue parole, i suoi esempi colla stessa applicazione, con lo stesso fervore che usavate con me. Del resto, anche nel silenzio della mia cameretta d'infermo, io sarò sempre presente in ispirito fra voi, e gli echi lontani della vostra musica, della vostra gaiezza mi aiuteranno a meglio sopportare questa prova. Vi auguro ogni bene. Non mi dimenticate. Vi abbraccio tutti col più profondo affetto ».

La lettera è dei primi d'agosto. Alla fine dello stesso mese, dopo una serie di cure incerte, un consulto ordinò l'immediato trasferimento del paziente a Roma per sottoporlo a intervento chirurgico. Il caldo, il lungo periodo di letto e le sofferenze acute l'avevano

molto indebolito. Tuttavia quando giunse l'ora della partenza preferì scendere da sé a piedi la scala di pietra di cui ogni erto gradino gli doveva costare uno sforzo e al momento di stendersi nella branda della lettiga-automobile della Croce Rossa che l'attendeva di fronte al vecchio palazzo per trasportarlo a Roma seppe farlo come se si fosse trattato del più comune mezzo di trasporto. Sereno, invulnerabile nella dignità dei modi, eppure singolare apparizione nell'afosa mattinata, vestito com'era di tutto punto con cappello e cappotto, imponeva il divieto di ogni commozione agli altri per averlo imposto a sé stesso. La decisione di trattare la malattia alla stregua di ogni altro avversario incontrato nella sua esistenza difficile maturò allora e rimase definitiva.

Da un sommario biografico, limitato cioè ai dati schematici su quel che riguarda la professione, l'elemento nuovo introdotto dall'estate '42 potrebbe essere ignorato affatto tanta e tale fu l'attività che Casella continuò a svolgere, e regolarissima, non concedendo al male che l'immobilità del corpo, ma solo quando era impossibile rifiutargliela.

Anche per il quadro clinico, il primo anno apparve il più drammatico (nel giugno dovette subire una seconda operazione), perdurando acuto l'effetto di sorpresa. Ma il dramma si dava in effetti per la via contraria, ossia per la cura che egli poneva nel mimetizzare la nuova condizione come passeggera o comunque da registrare tra le contingenze trascurabili. Prima di quelle cure fu l'aver fatto della sua camera una sorta di prolungamento del grande studio e come quello aperta ai visitatori che lo trovavano seduto sul letto, sorridente del suo breve sorriso; in breve, ospite perfetto, pronto gentilmente alla conversazione su ogni tema e specie a quanti lo restituivano ai suoi interessi abituali. Superata alla meglio la crisi, eccolo porsi subito a comporre di nuovo. E nacquero i *Tre canti sacri* per baritono e organo: le prime sue pagine di contenuto religioso a proposito delle quali è difficile sottrarsi alla suggestione che ad ispirarle sia stata l'esperienza in atto dell'uomo. Ma contemporaneamente, e magari a guisa di contrappeso, terminò

anche la versione del balletto di *Paganiniana* mutata in *La Rosa del sogno* e rappresentata al Teatro dell'Opera nel marzo. Inoltre gli stessi mesi lo videro sottrarsi di forza alla tutela dei medicī per ripresentarsi al pubblico romano: sia quello della Filarmonica che lo ascoltò collaboratore al pianoforte della prima esecuzione integrale a Roma della *Winterreise* di Schubert, sia quello dell'Adriano, di fronte al quale diresse, tendendo spasmodicamente la volontà, l'ultimo suo concerto per l'Accademia di S. Cecilia, sul cui podio era comparso la prima volta nel 1915 a rivelare tra l'altro *Pétronchka* e *Daphnis et Chloé*, nuove per Italia. Quindi altri mesi di letto e soltanto qualche pausa nella laboriosità del compositore che andava arricchendo non solo di numero l'elenco deī suoi lavori, avendo tratto dalle sofferenze fisiche un ulteriore mordente al motivo dell'autosuperamento: in realtà il vero e proprio *Leitmotiv* di tutta la sua azione artistica. Convalescente della seconda operazione e convalescente solo in senso chirurgico, concepì e portò a termine la *Sonata* per arpa e il *Concerto* per archi, batteria, timpani e pianoforte (ottobre-novembre 1943); specie la prima in circostanze drammatiche delle quali conviene accennare perchè non valsero ad offuscare neppure fugacemente il levigato smalto dell'opera, qua e là grave nel carattere, mai però febbrile né angosciata nella sua poetica grazia ed anzī capace anche di momenti di risoluta baldanza.

L'anno di Roma « città aperta » aveva stretto di altri orgasmi i giorni di Casella sin dal lugubre autunno, quando nella sua chiara casa tra il verde vicino al Tevere, come in altre case romane d'ogni ceto ed aspetto, sī era appreso a spiare di ora in ora se mai qualche pattuglia sostasse davanti alla porta. E una sera piovosa d'ottobre, poichè quel pericolo era stato dato per imminente, egli dovette alzarsi in fretta dal letto su cui stava aperto il manoscritto della *Sonata* e nascondersi presso amici, così come dovettero fare la moglie e la figlia, in case diverse. Poi la famigliola si ricompose, trascorso il momento della caccia ufficiale agli ebrei. Ma non cessarono i momenti d'allarme, né la pressione dall'estero di avvenimenti sinistri:

a meno di cinquecento metri dalla villetta di via Nicotera sono le caserme dove allora si ammucchiavano gli uomini catturati nelle retate e davanti ad esse un'altra sera un mitra uccise una donna che era accorsa sin lì per cercare di vedere il marito dietro le inferriate.

Nell'estate finalmente liberata dall'incubo, gli amici poterono raccogliersi nuovamente intorno a lui, forse un po' induriti dalle proprie esperienze, certo meglio assuefatti alla malattia di Casella e volentieri persuasi dalla sua invincibile serenità che il peggio fosse superato. Unicamente ai famigliari egli diede a scorgere talvolta la portata dello sforzo che gli costava ogni mattina, riprendere il filo dell'esistenza. Agli altri invece offerse la *Missa solemnis pro pace*, a guisa di *ex-voto* per il ritorno alla vita dopo l'agonia collettiva. Quindi, sull'*Amen* di quest'opera iniziata l'indomani della partenza da Roma delle truppe tedesche e compiuta nel novembre, alta, luminosa, confidente, concluse l'attività di compositore. Non però le altre del suo insaziabile far musica, pur se i ritorni ad esse si configurarono come altrettanti segreti commiati.

Di ogni miglioramento più o meno effimero approfittò per tenere concerti anche fuori di Roma. Fra divano e pianoforte svolse sino alla fine il corso di pianoforte, trasferito dall'Accademia di S. Cecilia al suo studio, senza affatto sminuire l'acutezza tipica dell'insegnamento. Inoltre volle legare la sua vastissima esperienza di tecnico, d'interprete e come tale di critico, a una serie di lavori, nei quali non occorre alcuna forzatura sentimentale per riconoscervi gli ultimi tributi d'affetto all'arte e ai maestri che predilesse, avendoli altresì offerti nella forma di lucida propedeutica che gli fu propria. Diede allora consistenza all'idea di una storia tecnica della strumentazione moderna di cui divise l'attuazione con Virgilio Mortari. Occupò i cosiddetti riposi portando avanti le revisioni pianistiche e non pochi dei suoi visitatori appresero a conoscere gli *opera omnia* musicali trovandoglieli aperti d'intorno mentre curava le sue edizioni di Chopin e dei lavori per clavicembalo di Bach. Delle ore di refrigerio, come un bagno di serena, affettuosa, letificante armonia, che gli procurò la revisione delle *Sonate* di Mozart, amava

riferire riecheggiando nelle parole la magistrale penetrazione del linguaggio mozartiano di cui aveva dato innumeri prove al pianoforte. Né si appagò di questo tipo di atti di omaggio e di gratitudine. A beneficio soprattutto dei giovani, stese il piccolo ma sagace libro su Igor Stravinski, certo il compositore contemporaneo da lui più devotamente ammirato tra i tanti che si era adoperato a meglio far conoscere in Italia e fuori.

Senza dichiarazioni verbali, nient'altro che con l'azione andava così testimoniando come la musica gli fosse divenuta l'unico modo di sentirsi vivo, sino a forme di umiltà e di abnegazione estreme. Nel gennaio '47 volle mettersi in treno per tenere a Torino e a Milano uno dei pianoforti, accanto a due sue antiche allieve, nella serie dei *Concerti* per clavicembalo di Bach, organizzata e diretta da Edwin Fischer. L'incalzare del male su un corpo che stava materialmente già disfacendosi richiese il tentativo di una terza operazione che fu fissata per i primi di marzo. Ma nel febbraio, quale direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana, ritenne suo obbligo di sopperire a un concerto che era mancato all'ultimo momento, con altro in cui egli stesso collaborasse; tanto più che avrebbe potuto in tal modo fare da padrino a un esecutore di talento, profugo dal suo paese e in cerca della buona occasione che gli permettesse di farsi conoscere al pubblico di Roma. E fu allora il finale, definitivo commiato. L'uomo spaventosamente smagrito che comparve sul palcoscenico non permetteva più d'illudersi sulla sua sorte. La morte aveva già steso il suo velo impalpabile sul volto colore di cera e cenere, e gli occhi sembravano fuggire qualche invisibile, incombente presenza. Ma ciò sin quando non mise le mani sulla tastiera, chè udendo il suo pianismo contraddistinto come sempre da quel senso di misura e d'infallibile sicurezza interpretativa che ne aveva costituito la maggiore ragione di fascino, riusciva impossibile immaginare la tortura che egli intanto dominava.

Nessuno, anche di quelli che gli furono più vicini in quei cinque anni, crediamo possa dire che cosa egli seppe realmente. Se ignorò la morte, se s'impose questa ignoranza o se, consapevole invece del-

l'approssimarsi della fine, ne superò il timore accettandola come un naturale accadimento, e l'unico dovere che gli restava, amministrare razionalmente i propri giorni sì che restassero il più possibile simili a quelli della buona salute. « Il était dévoré de pudeur, comme peut l'être l'artiste, dans le dégoût et presque la honte de souffrir », scrisse André Suarès di Debussy e del suo ultimo concerto in pubblico. Ma se il pudore affratellò i due musicisti, la venatura estetica della spiegazione offerta dallo scrittore francese non si addice al caso di Casella, che pur mantenne quel pudore sino all'ultimo respiro. Si permise infatti di lamentare solo il gran tormento della terza operazione, onde però servisse a sottolineare il compiacimento quasi infantile di non aver dato un grido; e dodici ore prima della breve dolce agonia, riusciva a chiedere ancora agli altri di loro e delle loro piccole difficoltà quotidiane. Ma fu un pudore, ripetiamo, che non dette alcun motivo a ritenere che traesse origine dal culto della bellezza, bensì e solo da quello dimesso ed esemplarmente onesto del ben fare.

Allontanandosi semplicemente, con l'ombra di un sorriso incoraggiante sulle labbra e negli occhi, egli ha quindi sovrammesso all'immagine dell'artista quella del maestro. E se l'ultima lezione è stata impartita dall'uomo e dai suoi silenzi, il valore si accresce dall'identità con le opere nelle quali già aveva compiutamente consegnato il suo segreto di bontà generosa, fattiva, tutt'altro che estranea alle vicende umane di cui ben conobbe il tragico, bensì volta a superarle imponendo ad esse l'ordine dello spirito che ne costituisce il filtro. L'estetica di antica saggezza, conquistata nella maturità di Casella, ottenne dal contenuto degli ultimi anni la rivelazione del suo autentico timbro morale.

Massimo Mila

Itinerario stilistico

1901 - 1942





Vienna, 1920.

Proprio per la sua coraggiosa esposizione ai quattro venti delle mode internazionali abbiamo amato da giovani l'arte di Casella: per la sua sensibilità attenta alle sfumature del gusto più recente e per la sua capacità di parlarci una lingua nostra, non quella della scuola. Tra casa e scuola era un poco il motto, di deamicisiana memoria, che aduggiava la nostra vita musicale. Casella fu il solo che ci liberasse completamente tanto dal profumo casalingo quanto dall'odor di chiuso della scuola. Non si trattava soltanto — come si disse — di stabilire in Italia una tradizione sinfonica e strumentale. Non era una questione di generi; altrimenti sarebbero bastati i nobili, quanto vani sforzi del gruppo Sgambati, Martucci, Bossi, per trapiantare fra noi i grandi modelli del sinfonismo tedesco. Opera o sinfonia, non era questo che contasse: importava, invece, una questione di linguaggio. Si sentiva il bisogno, cioè, d'un linguaggio nostro, che per essere italiano non fosse per questo provinciale, e soprattutto non fosse il linguaggio dei nostri padri e dei nostri nonni.

Né vale opporre un'assurda esigenza di originalità assoluta ed obiettare che, influenza per influenza, tentare il linguaggio dei contemporanei europei fosse un'imitazione tal quale come quella beethoveniana di Martucci. Il tempo fa valere i suoi diritti nelle cose dello spirito non meno che lo spazio, il suolo; e chiunque abbia pratica di giovani nel periodo della loro formazione, sa quanto importi la scelta di certi modelli piuttosto che di certi altri. Dalla precoce saggezza d'un ventenne che non si distacchi dal suo Manzoni e dai testi di lingua del Tre e Cinquecento, si possono aspettare ottimi esami ed una esemplare tesi di laurea, ma del suo avvenire artistico c'è poco di buono da presagire.

Richiamarci alla gratitudine che i giovani hanno sentito per la faticata modernità di Casella, non significa però aderire a quel curioso luogo comune che consiste nell'ampliare la portata delle sue esperienze stilistiche al di là del suo caso personale, quasi che Casella fosse un cireneo di buona volontà, delegato dall'indolenza dei compatrioti a prender notizia delle novità musicali contemporanee ed a portarne in patria i campioni più appariscenti, così come un tempo si spediva un Marco Polo a cercar spezie in Oriente. Si è molto esagerato su questa faccenda della tradizione, antica o moderna che fosse; si è un po' troppo lamentata la mancanza, per i compositori italiani, d'un patrimonio comune a cui appoggiarsi e nel quale il singolo potesse inserire la propria personalità, « sentirsi l'anello d'una catena », e via dicendo. E' chiaro che ogni tradizione ognuno deve rifarsela per proprio conto, nel tempo o nello spazio, tanto, cioè, l'eredità artistica nazionale, quanto l'esperienza dello stile contemporaneo. Altrimenti sarebbe meglio usare un altro termine meno augusto, e parlar di maniera.

Certo che i vari Pacini, Mercadante, Petrella si appoggiavano solidamente a una cosiddetta tradizione: ma non si vede bene quale guadagno ne abbiano ricavato.

Dalla gratitudine per le esperienze stilistiche di Casella esula quindi ogni pensiero interessato, quasi che il suo lavoro ne avesse risparmiato ad altri uno simile. Gli si è grati, semplicemente, di essere stato quel che è stato. Cioè, questa gratitudine è già l'avvio ad una determinazione del problema critico caselliano e ci addita la direzione in cui converrà cercare l'aspetto vivo e inconfondibile dell'arte sua: gusto dell'avventura stilistica, inquietudine costante, ricerca insoddisfatta del nuovo.

Le peregrinazioni stilistiche di Casella — benché non siano poi tante come si dice — hanno dato a molti un senso di disagio e di diffidenza, hanno fatto nascere il desiderio ch'egli una buona volta si fermasse. S'era così determinato un luogo comune affatto sbagliato, che lo configurava come un artista alla ricerca d'uno stile definitivo nel quale adagiarsi una buona volta con la fecondità operosa d'una raggiunta maturità. La spiritosa frase di Edward Dent, cento volte ripetuta (« Casella è il musicista italiano che meglio ha

levigata dal colorito di forme arcaiche: *ouverture, sarabanda* e *bourrée*. Già vediamo formarsi in quest'ultima, per esempio, la tipica battuta burlesca di Casella, con le sue crome staccate che si snodano nel gruppetto legato d'una quartina di semicrome, battuta che troverà un giorno impiego sistematico nella *Donna Serpente*[2].

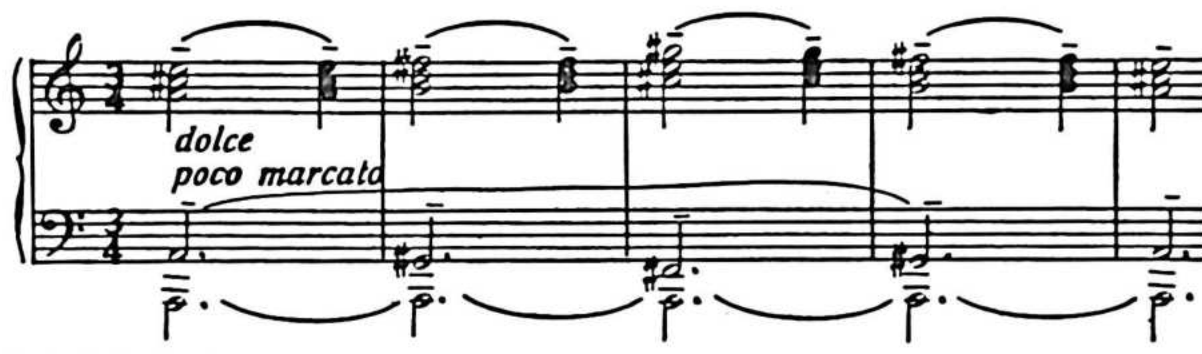
(*Suite in do maggiore*)



(Sinfonia della *Donna Serpente*)



Un altro procedimento tipico del Casella « terzo stile », che si trova già attuato nella *Suite in do maggiore*, è quello che vorrei chiamare la « schiarita melodica »: cioè l'improvvisa fioritura d'un melodizzare dolce e riposato a metà d'un'irruente frase ritmica, tutta dinamismo di note balzellanti energicamente staccate. Si ricordi la schiarita che interviene a mezzo dell'orgiastica danza finale nella *Giara*, dove tutti gli elementi musicali — colorito strumentale, vaghezza melodica, la risonanza suggestiva di quelle poche armonie dei bassi, sobriamente mosse — concorrono con l'improvviso placarsi del ritmo per creare un'impressione di dolce pace serena, quasi di nostalgia serale sui campi.



[2] Sulla funzione della quartina di semicrome come cellula comica nella *Donna Serpente* si veda: M. Mila, « *La Donna Serpente* » *di Alfredo Casella*, ed. La Lampada, Milano 1942, p. 21.

E del resto, sempre nella *Giara*, la canzone tenorile che sorge nella notte, dopo la baruffa generale, mentre dal collo della giara salgono le filosofiche boccate di fumo della pipa di zi' Dima prigioniero, è anch'essa un esempio in grande di schiarita melodica. Ora, nella *Suite in do maggiore*, ecco la deliziosa frase che clarinetti e oboi si scambiano (si badi anche qui all'appropriatezza timbrica) nel *tranquillo* che fiorisce in mezzo all'agitazione dinamica della *bourrée*.



Insomma, i tratti più caratteristici del Casella moderno si delineavano già con soddisfacente evidenza in quest'opera del 1909, sia pure in mezzo a qualche preziosità di marca raveliana, e con qualche ridondanza ornamentale che richiama leggermente lo stile floreale dell'epoca. Tale connubio di caratteri buoni e men buoni — secco e conciso dinamismo ritmico ed eccesso di curve floreali — trovò ancora la sua manifestazione maggiore, come mole, nel balletto *Il Convento veneziano* (1912-1913), poi, a partire da *Notte di maggio* (1913), eccolo improvvisamente cancellato e travolto sotto quella sorprendente colata di lava espressionista che fu detta il secondo stile di Casella, e che egli spiega come un periodo di esasperazione armonica, dovuto al « dubbio tonale » generato in lui dall'esperienza schoenberghiana. Era il periodo in cui Casella pensava quel suo lavoro su *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta* (1923), nel quale si legge l'affermazione che « l'*armonia* è " musica " nel senso assoluto della parola... la *melodia* è invece l'artificio musicale più elementare dell'uomo... ». La musica moderna ha conferito grandissima importanza ad un elemento per l'addietro trascurato, il timbro. Ma la « concezione armonica » è da considerarsi « base dell'espressività sonora moderna », e Casella lamenta ch'essa sia rimasta « per lunghi secoli schiava del contrappunto » ed auspica che essa possa liberarsi finalmente « dal vieto pregiudizio della parte » ed affermarsi definitivamente in senso verticale, anziché in quello orizzontale « come risultante del contatto momentaneo di tre o quattro melodie sovrapposte ».

Lo stupore che si prova a leggere queste linee di Casella, benemerito restauratore del contrappunto nella nostra musica, può dare un'idea della singolarità e dell'importanza del cosiddetto secondo stile di Casella nella sua evoluzione artistica. Come una seconda dimensione che si apra sopra una prospettiva insospettata di complicazioni interiori e di impegno profondo, fino alle zone più buie della coscienza. Un intorbidamento passeggero d'una natura ch'era la stessa limpidezza. A un'osservazione superficiale esso parrebbe essersi dissipato così com'era venuto, dopo una crisi accentrata intorno agli anni tragici della guerra 1914-18 (ma cominciata prima, e indipendentemente da quegli eventi esterni). In realtà questa seconda dimensione acquistata da Casella con l'esperienza del dolore, della sconfitta e del dubbio, fu una conquista duratura, e previene il rischio della superficialità quand'egli farà ritorno, maturo e consapevole, alla posizione artistica della cosiddetta serenità mediterranea, alla gaia scienza delle sue tarantelle e delle sue siciliane. L'ottimismo di Casella non sarà l'ottimismo dell'innocenza, ma un duro ottimismo di conquista, *malgré tout*. Ed è ciò che permette alla *Giara*, alla *Serenata*, a *Scarlattiana*, di durare: presta loro una qualità, un peso specifico superiore a quello che potrebbero avere gli spensierati divertimenti d'una natura solare ed ignara.

Sul piano strettamente musicale l'esperienza di questa misteriosa crisi spirituale attraversata da Casella intorno alla trentina — fosse la guerra, fossero personali motivi biografici che qui non interessano — si tradusse in un accostamento all'opposta ala dello schieramento artistico europeo del tempo. E se nell'intorbidamento espressivo della sua arte in questo periodo poterono intervenire oscuri motivi psicologici, dal punto di vista tecnico, invece, il suo avvicinamento alle tecniche musicali dell'espressionismo viennese e dell'atonalità si purificava in uno schietto interesse professionale di meravigliosa lealtà e obiettività, che gli faceva riconoscere con sicurezza infallibile i valori autentici, anche quando erano i più lontani e antitetici alla sua natura. Casella non conosceva la faziosità critica ch'è di solito prerogativa degli artisti creatori. C'era in lui la « cattolicità » di gusto del grande esecutore o del grande storico. In pieno periodo di infatuazione oggettivistica, quando si giurava nel *dépouillement*, nella musica su cui si danza con piedi leggeri, ecc.

ecc., Casella fu uno dei primi in Italia, forse il primo da cui si sentì parlare con rispetto ed ammirazione di Mahler: e non era facile capacitarsene per chi ammirava in lui l'apostolo della chiarezza latina, della musica funzionale e dell'igiene aromantica. Il suo straordinario amore per la materia musicale, per il meccanismo della musica, lo metteva al riparo dagli atteggiamenti di faziosa incomprensione del diverso da sé e gli permetteva di superare le differenze di natura, di cultura e di formazione.

Su questa base di curiosità tecnica disinteressata vennero ad aggiungersi, intorno al 1913, tempestose esperienze interiori per sospingere l'artista ad affacciarsi, temporaneamente, sullo sfuggente abisso dell'esasperazione armonica culminante nella crisi atonale, ed è appunto questa rispondenza interiore che presta valore a certe pagine di questo periodo, come la *Sonatina* (1916), il poema *A notte alta* (1917) e alcuni dei *Nove pezzi* (1914) per pianoforte [3]. La ricerca di timbri preziosi non si limita all'orchestra, ma nel pianoforte fa cercare con insistenza gli estremi della tastiera, nella creazione di suoni nuovi che conferiscano alla musica un valore essenzialmente di «atmosfera» (non occorre spender parole per rilevare quanto ciò sia poco caselliano, nel senso corrente del termine); davanti a questo scopo la produzione di vere e proprie idee musicali, coerentemente svolte in organismi melodici, passa in secondo piano. D'altra parte l'insaziata curiosità armonica porta lo spessore degli strati verticali a dimensioni inusitate, in ricchissime aggregazioni di sonorità politonali: grandi accordi placcati («senza arpeggiare! » è l'imperativo continuamente rivolto all'esecutore) nei quali la dissonanza obbligatoria, praticata con una sistematicità che non ha nulla da invidiare alle leggi dell'armonia classica, viene in certo modo assorbita e stemperata nella singolarità dei timbri, nelle liquide atmosfere evanescenti, alimentate con un uso largo e minuzioso del pedale. Essa risulta invece più evidente e aggressiva, là

[3] Nei *Segreti della Giara* (p. 203) Casella attribuisce la conservazione della «loro piena vitalità» a due lavori del periodo 1914-1920, l'*Elegia eroica* e *A notte alta*. In *21+26* affermava: «Ritengo... che sole queste mie musiche scritte dopo il 1923 rappresentino veramente una *meta*, mentre tutte le precedenti non furono che *tappe* più o meno felici di un ventenne travaglio» (p. 25).

dove la linearità melodica prevale. Per quanto aspre e parziali, non mancano di valore descrittivo le acerbe censure che Busoni muoveva nel 1922 (lettera al Windisch) alla musica del « neo-espressionismo » che, per l'armonia, si era ridotta a praticare sistematicamente « la soppressione delle consonanze e l'impiego esclusivo delle dissonanze non risolte ». Un altro carattere deteriore di questa musica gli pareva l'*isterismo,* cioè l'ingegnarsi « con brevi formule incoerenti, con sospiri e brevi slanci, con ripetizioni ostinate di uno o più suoni, di periodi sovracuti o molto gravi, di bruschi silenzi e della accumulazione di ritmi differenti in una sola e medesima misura ».

Come s'è detto, a questo tormentato aspetto esteriore, che valse a Casella la fama di « paladino della cacofonia », corrispondeva un reale sbandamento spirituale, un diffuso disagio dell'anima. Pare che intorno al 1924 Casella dichiarasse ad un critico: « Tutto potrò diventare fuor che romantico »[4]. Espressione che trova certo conferma in ciò che Casella ha realizzato dopo d'allora, ma che suonava ben strana in bocca a un compositore appena uscito da una grande crisi romantica. Non altro, infatti, che una parentesi di tardo romanticismo sfociante nell'esasperata volontà emotiva dell'espressionismo, il secondo stile di Casella, con tutte le sue apparenze di modernità rivoluzionaria. Un tragico sbandamento morale, una morbidezza sentimentale che finisce per mutarsi in nera negazione della vita, una mentalità cupamente pessimistica presiedono a queste pretese esercitazioni tecniche sull'orlo vertiginoso dell'atonalità, raramente sfiorata. E' interessante considerare i progressi di questo « mal del secolo » nella scelta dei testi musicati da Casella in quel tempo. Dopo il primo ricorso a Carducci, ancora un poco scolasticamente impacciato, nei *Due canti* (1913) sul *Bove* e *Pianto antico,* ecco ancora lo stesso Carducci messo a contributo per quella bella poesia, ma così poco carducciana, che è *Notte di maggio,* tutta brividi, sussurri e languori: veramente il più strano frutto che ci si potesse aspettare da una collaborazione Carducci-Casella. Poi, 1915,

---

[4] Vedi GUIDO M. GATTI, *Del presente musicale in Italia,* nel volume *La Musica contemporanea in Europa,* « L'Esame », Milano 1916, p. 18.

è il naufragio nel più nero, catastrofico pessimismo, con i testi tagoriani dell'*Adieu à la vie* nella preziosa traduzione di Gide: « O toi, suprême accomplissement de la vie, Mort, ô ma mort, accours et parle-moi tout bas!... Mort, ta servante est à ma porte... ». I normali valori morali vengono capovolti in una tristaniana anteposizione della morte alla vita, dell'ombra alla luce, della notte al giorno. Di questa simbologia capziosa è tutto grave e stillante il poema pianistico *A notte alta*, la massima confessione psicologica a cui Casella si sia mai lasciato andare. Essa si prolunga ancora nelle *Due liriche* per canto e pianoforte, un frutto ormai fuori stagione (1923), su testi poetici addirittura inconcepibili (sempre nel raffronto con ciò che Casella è poi diventato).

Sul finire di questa parentesi romantica, lo stile dell'esasperazione armonica, per grandi aggregazioni accordali dissonanti, proprio quando perviene ad una compiuta coerenza di sistema, comincia a rivelare una certa stanchezza. Tanto poco si tratta per Casella di « farsi uno stile » o una tecnica, da impiegare poi stabilmente con pacifica sicurezza. E' la fase di ricerca quella in cui si pongono le invenzioni sue migliori; il suo cercare non ha per scopo un trovare, ma unicamente se stesso. Nelle brevi pagine pianistiche dei *Deux Contrastes* e delle *Inezie* (1918) si colgono le prime insufficienze, l'appesantimento della fase armonico-espressionista. E' il temperamento di Casella, l'antefatto umano da cui muove inconsciamente il compositore, che sta mutando: egli emerge dalla parentesi nordico-romantica di tragicità pensosa, pessimismo, volontà di scavo, nostalgia di mete irraggiungibili, e sta per approdare alle spiagge soleggiate del suo ottimismo mediterraneo. Un fare scanzonato si annuncia, che mai si sarebbe permesso l'autore di *Notte di maggio*: ed ecco che tutto quell'apparato di addensamenti armonici in cui s'era approfondita la mentalità « problematica », il complesso d'angoscia degli anni di guerra, si rivela fuor di luogo e stona con queste bizzarre invenzioni pianistiche, satiriche e in punta di penna. In *Inezie* il trapasso è in atto: c'è l'inopportunità del peso armonico e c'è già lo sforzo di assottigliarlo, di scaricare molta zavorra e di ridurre la nuova armonia alla trasparenza di tenui incontri di sapore acidulo. Il lavoro compositivo di Casella sta per passare dal pit-

torico allo scultorio: da una creazione per aggiunte successive ad una creazione ottenuta levando il superfluo.

E' noto che Casella stesso[5] ha identificato la propria liberazione interiore con la scoperta della natura toscana, in occasione d'un viaggio compiuto nella primavera del 1923. Là egli apprese definitivamente « che l'italiano non poteva in nessun caso essere impressionista e che la chiarezza trasparente di quel paesaggio era quella stessa dell'arte nostra ». Naturalmente il trapasso dall'uno all'altro stile non poteva avvenire con un taglio netto, e la critica ha rilevato accuratamente gli incroci della sutura.[6] « Vedremo ad esempio... come due lavori dello stesso anno 1920: *Cinque Pezzi* per quartetto e *Undici pezzi infantili*, possano essere riferiti rispettivamente al secondo e al terzo stile; mentre due lavori del 1923: *Tre canzoni trecentesche* e *La Sera fiesolana* dovrebbero essere inversamente classificati ».

Dunque, una reale crisi interiore, e non mero gioco di tecniche e di stili, mutati con la stessa disinvoltura con cui si muta d'abiti: questo diminuisce alquanto la ragion d'essere delle frequenti accuse portate alla volubilità di Casella, ché, se il voltafaccia è in certo senso anche più radicale e profondo di quanto si supponesse, d'altra parte è riscattato dall'impegno dell'anima, dalla totale partecipazione interiore. A nessuno si può ragionevolmente far obbligo di restare catonianamente inchiodato per tutta la vita sulle stesse posizioni spirituali. Del resto, è interessante indagare — oltre agli inevitabili sconfinamenti del periodo di sutura fra due stili — se proprio nulla sia rimasto nel nuovo Casella dell'uomo antico, e se in questo non sia possibile scoprire qualche germe, qualche presagio dell'avvenire.

Prima di tutto, anche in piena fase romantica, quando l'artista era signoreggiato da una vertigine d'annientamento che pareva dissolvere in atomismo sonoro ogni organismo logicamente formato, una qualità positiva s'era sempre salvata in Casella, ed è la capacità architettonica, quella che permetteva a Guido M. Gatti[7] di ravvi-

---

[5] *I Segreti della Giara*, p. 211.

[6] L. Cortese, *Alfredo Casella*, ed. Emiliano degli Orfini, Genova 1930, p. 89.

[7] *Musicisti moderni d'Italia e di fuori*, Bologna 1920.

sare nell'« ordine » la qualità caratteristica del Casella, pure in piena crisi di sfaldamento armonico. Contrapponendo la sua *forma mentis* all'impressionismo dissolvitore di Debussy, egli scriveva: « In Casella invece è costante la preoccupazione del dinamismo ritmico, della costruzione plastica, della saldezza strofica ». Infatti queste doti si ammirano anche nella struttura delle più evanescenti realizzazioni « atmosferiche » come le liriche dell'*Adieu à la vie*, e nelle più approfondite involuzioni armoniche dei *Nove pezzi* per pianoforte. Si veda per esempio il terzo, *In modo elegiaco*, dove la compiaciuta notazione di relazioni enarmoniche rivela proprio un acme di gratuità sperimentale nello scavo armonico: eppure l'architettura del pezzo si conserva mirabilmente equilibrata, la disposizione alogica segue una parabola logicissima ed armoniosa. Nelle composizioni vocali, la distribuzione delle pause strumentali tra l'una e l'altra frase del canto è sempre impeccabile, e densa di risonanze espressive già per il fatto solo della sua perfetta collocazione. Nelle liriche dell'*Adieu à la vie* il centro vitale del testo poetico è sempre trovato e sottolineato con intuito infallibile, cosicché la composizione si organizza intorno a un apice dinamico, e anche se il discorso musicale non si presta molto a schemi formali, pure una struttura c'è, affidata essenzialmente agli elementi dinamici. La stessa vasta architettura del poema *A notte alta* si rivela solida e compatta nella sua contrapposizione di principî espressivi. Questa qualità passerà intatta nella terza maniera di Casella e vi riceverà, nella semplicità trasparente della nuova scrittura, inusitato rilievo.

Ma perfino qualche lampo di mediterranea gaiezza è dato cogliere pur nel cuore della più nera depressione romantica del periodo 1913-1920, e vi si configura da un lato come un ricordo delle due creazioni sinfoniche del 1909, dall'altro come un presagio della *Giara*. Un patente ricordo della *Suite in do maggiore* si fa strada nel modo più strano in uno dei *Nove pezzi* per pianoforte, e precisamente nell'ultimo, *In modo rustico*, dove emerge, sul finire, fra tanto sovraccarico di lenocinî armonici e timbrici, la semplice schiarita melodica che si scambiavano oboi e clarinetti nella *bourrée*

aiutato i suoi giovani connazionali a trovarsi uno stile, ma che viceversa ha maggiormente faticato a scoprire il proprio »), si può additare ad esempio del modo in cui non deve essere inteso Casella.

A furia di sentirselo ripetere, egli stesso ci aveva creduto, e arrivato a « 21 + 26 » anni d'età aveva parlato di « meta raggiunta », di « definitiva risoluzione » del proprio problema personale, confermando poi quest'opinione nel volume autobiografico *I Segreti della Giara.* Ma in questa persuasione non si manifesta altro che l'ovvio bisogno di distensione e di riposo, un moto psicologico naturalissimo, quale l'impossibile anelito alla quiete che sempre occhieggia in mezzo alle battaglie della vita, e che mai viene autenticamente soddisfatto, perchè vera quiete non si trova che nella morte, e lotta, ricerca, affanno sono in sostanza l'aria vitale che respiriamo. Infatti è interessante cogliere, nell'ultimo libro di Casella, in mezzo alla tranquilla sicurezza del maestro che si crede « arrivato », questo singolare augurio, a proposito del *Concerto* per orchestra, che « rappresenta indubbiamente il raggiungimento di una meta stilistica e formale... »: « Voglia Iddio che questa meta non sia ancora che una tappa verso qualcosa di meglio... ».

Dunque non la vita ritmica inesauribile, non il sapore personalissimo dell'armonia e la prodigiosa destrezza strumentale, e nemmeno la burbera bonomia del discorso melodico, né il binomio meridionale di tragicità calabro-sicula e di allegria napoletana costituiscono la qualità principe di Casella uomo ed artista, quella che dà senso a tutta la sua opera, e ne rilega le parti in un insieme organico. La qualità caselliana per eccellenza, quella che dà unità a tutti i suoi stili (e nessuno è definitivo e tutti sono, almeno in qualche lavoro, definitivi) è proprio quest'ansia del nuovo, questo bisogno continuo di autosuperamento, questa sensibilità barometrica alle oscillazioni del gusto contemporaneo.

Certamente oggi, dopo che il ciclo della *Giara*, della *Scarlattiana*, della *Serenata* e della *Donna serpente* si è svolto in tutta la sua freschezza, maturando i frutti più universalmente graditi dell'arte di Casella, acquistano un valore quasi stupefacente di predizione due lavori orchestrali del 1909, la *Suite in do maggiore* e la rapsodia *Italia*, che stanno come alle porte della sua carriera. Casella

annette, a quanto pare, maggior peso alla rapsodia *Italia.*[1] E certamente vi è in essa lo spirito lineare e costruttivo col quale egli reagirà più tardi tanto all'impressionismo francese quanto all'espressionismo e all'esasperazione armonica dell'Europa centrale. Non solo, ma nel programma vi è già teorizzata quella che sarà la duplice faccia e l'unica radice della sua ispirazione espressiva più personale. «Il compositore ha voluto evocare in quest'opera due degli aspetti più caratteristici dell'Italia meridionale: quello *tragico* della Sicilia, dell'isola vulcanica dalle vaste zone desertiche arse da un sole torrido, e dalla vita superstiziosa e febbrile, l'altro, quello di Napoli e del suo golfo, pieno invece della più esuberante forza di vita e della più spensierata *allegria*». Soltanto oggi ci si comincia a render conto della costante presenza d'un elemento tragico nell'arte di Casella. L'importanza di questo fattore è stata a lungo sottovalutata, talvolta anche per la straordinaria parentela che lega le origini di entrambi gli aspetti espressivi. Spesso infatti la tragicità di Casella si nutre della stessa energia dinamica, della stessa vita ritmica che pulsa nelle tarantelle più indiavolate. E' il caso dello scherzo nell'ultima *Sinfonia*, è il caso del primo tempo nel *Concerto* per trio e orchestra.

Ma se nella rapsodia *Italia* i due poli essenziali dell'espressione caselliana sono teorizzati già in forma definitiva, la realizzazione musicale è compromessa dall'uso ingenuo e documentario del materiale folcloristico, che, accolto nella sua rozza naturalezza, non lega con la severa trattazione orchestrale. Ciò è tanto più evidente nel finale, dove il motivo di *Funiculì funiculà* se ne sta come una cosa intera, compiuta in sé e inassimilabile, e invano provoca l'orchestra a un sempre maggiore spiegamento di mezzi, a un'intensità spasmodica per domare quel pezzettino di melodia che ha una sua vita, un'*altra* vita, diversa da quella infonica. Invece nei tre tempi della *Suite in do maggiore* c'è già quella tematica caselliana non popolare, ma popolareggiante, dove la cruda naturalezza è come

---

[1] Si vedano *I Segreti della Giara*, ed. Sansoni, Firenze 1941, p. 130.

della *Suite in do maggiore* (v. es. mus. a pag. 36). Invece un singolare presagio dell'avvenire è, nello stesso anno 1914, la *Siciliana e burlesca* per flauto e pianoforte, più tardi (1917) trascritta per trio e più nota in questa forma.

D'altra parte, qualche cosa rimane del vecchio Casella pur nella trasformazione della sua fisionomia artistica: qualche cosa di difficile da determinare che non si localizza né in un particolare procedimento tecnico né in una predilezione per questo o quell'elemento espressivo, ma è piuttosto una nota distintiva che si accompagna a tutti gli aspetti assunti da Casella e sottostà a tutte le sue espressioni. E' la serietà di Casella. Non si tratta soltanto dell'ovvia e da tutti riconosciuta serietà artistica, consistente nella perfezione scrupolosa del mestiere. Serietà anche in senso più apertamente psicologico. Ma è una serietà strana che non si manifesta soltanto nella prosecuzione della già ricordata vena tragica (questa deve rifarsi totalmente il proprio vocabolario, dopo il naufragio della maniera romantico-espressionista, e non riuscirà tanto presto a concretarsi in nuove espressioni veramente persuasive; bisognerà attendere almeno fino al mirabile — e, in certo senso, eccezionale — lamento di Miranda, che apre il terz'atto della *Donna serpente*). E' una serietà che si accompagna inspiegabilmente alle stesse manifestazioni del più spensierato buon umore, è una serietà dell'allegria, un'allegria d'uomo coscienzioso che ride e si spassa con lo stesso impegno, con la stessa dedizione totale che porta nel lavoro, nell'amicizia, in qualsiasi affetto lo muova. E' una qualità che è più facile percepire, specialmente nel confronto con altre musiche, che non descrivere. Per quanto scanzonata, l'ironia di Casella non ha la leggerezza un po' frivola dei francesi, d'un Auric, d'un Poulenc, dello stesso Ravel. Limite o pregio che sia, vorrei dire — se è possibile fissare un senso di distinzioni così sottili — che Casella può essere burlesco, può essere umoristico, può essere ironico, ma non è spiritoso. Una vena di psicologia beethoveniana, che è possibile rintracciare molto addietro nella sua opera (il primo dei *Nove pezzi* per pianoforte, *In modo funebre*) e che si fece più vistosa negli ultimi tempi (la *Sinfonia* op. 63), presta una solidità interiore alle espressioni più spensierate.

Un'ironia gracile è dunque il segno sotto cui avviene il trapasso dalla seconda alla terza maniera, in opere come *Pupazzetti* (1916),

Undici pezzi infantili (1920), *Cinque pezzi* per quartetto d'archi, *Quattro favole romanesche* per canto e pianoforte (1923) e *Concerto* per quartetto d'archi (1923-1924). Segni dell'imminente chiarificazione s'erano avuti anche in *Pagine di guerra* (1915) e forse nello stesso poema *A notte alta* (1917), pur dominato dalla ricerca di profondità tragica, dalla incontentabilità alla superficie delle cose, dal romantico *streben* verso qualcosa d'irraggiungibile. Il gusto dei grandi accordi placcati, delle liquide sonorità, vi si accompagna alla volontà di stabilire lunghi pedali o disegni ripetuti, per creare il «luogo» sonoro in cui calare le idee musicali. Nelle *Pagine di guerra* questo gusto impressionistico del paesaggio sonoro costante viene irrobustito, liberato da raffinatezze evanescenti e suggestive, e ricondotto a sensazioni rudi, elementari, con una certa franchezza espressiva. Ma è soprattutto in *Pupazzetti* (1916) che si ha il primo grande passo verso la semplificazione armonica, verso la chiarezza e la linearità della melodia. Dei cinque pezzi, soltanto il *Notturnino* è ancora musica d'atmosfera:

8va
Soavemente
senza arpeggiare e appena sfiorando
I.
ppp dolciss.
Soavemente
trem.
II.
ppp dolciss.

ampie armonie avvolgenti, dove ci si immerge come per aspirare a lungo un profumo, rallentano lo svolgimento delle idee e chiedono per sé tutta l'attenzione, tendono ad arrestarsi nel particolare gustato per sé.

Gli altri pezzi vanno verso il *moto*: non più il suono è goduto staticamente nella complessità capziosa delle relazioni armoniche e dei timbri. Lo staccato caselliano si fa largo posto, il ritmo presenta un'ossatura solida e consistente per ogni pezzo. Questo progresso formale è consentito dall'abbandono dell'impressione — impressione del mondo esterno — e dall'incontro con forme musicali preesistenti (marcetta — *berceuse* — serenata, ecc.), che sarà la fonte migliore dell'ispirazione caselliana. Scrivevo altrove [8] a questo proposito: « Nel trattare questi personaggi tradizionali Casella si vale di linguaggi musicali preformati, con allusioni burlesche e caricaturali, e si trova così in quello che, secondo alcuni critici, sarebbe il suo regno: quello del *pastiche*, del rifacimento stilistico. E certo, ispiratrice della musica di Casella è spesso la musica stessa. Dategli uno stile già bell'e fatto, magari una forma, popolana o dotta, un atteggiamento che abbia un passato musicale (la tarantella, la *berceuse*, la sinfonia), non da imitare, ma da interpretare, da rifare: ecco che nelle mille allusioni, negli imponderabili sottintesi, spicca la sua personalità d'uomo permeato di musica fino all'osso. E' ancora il grande interprete, il grande editore di Beethoven, ma trasferito nel piano creativo: e naturalmente il comico si presta meglio d'ogni altro momento espressivo a questo genere di invenzione riflessa ».

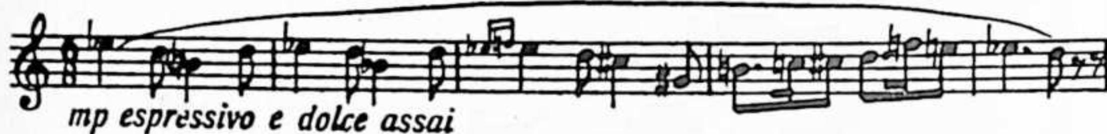
Ancora una volta, quindi, musica al quadrato, come per Stravinski: non però che ci sia proprio il gusto di rifare uno stile, un determinato autore. L'ispirazione viene da una forma, da un ritmo, insomma da una istituzione musicale non personalmente individuata, che ha la genericità d'uno schema, d'un paradigma, d'una categoria vuota. Nasce allora il caratteristico umorismo moderno, dalla coesistenza di vecchie forme con un linguaggio, soprattutto

8 « *La Donna Serpente* » *di Alfredo Casella*, p. 21, già cit.



armonico, aspretto e provocante: quell'umorismo che il Brémond definiva come « intento profondo... di esprimere una cosa pronunciando ad alta voce il suo opposto ».

Si vengono così elaborando quei veri *loci* caselliani che sono la *berceuse*, la siciliana, la tarantella, la giga, ecc., e dei quali offrono un'antologia perfetta gli *11 Pezzi infantili* per pianoforte, in un clima d'ironia benevola, di sorridente accordo con il mondo esterno, sostituito all'abissale introspezione. Di certi moduli tipici dell'invenzione di Casella, usati da lui con la stessa costanza con la quale i nostri antichi pittori sacri si valevano di modelli iconografici immutabili, è possibile seguire la formazione attraverso numerose fasi. La *berceuse* dell'*Elegia eroica* (1916) è ancora tutta immersa nella esasperazione cromatica e dissonante: è un'opera, questa, che trova la sua ragion d'essere, in sostanza, nella scoperta di nuove leggi di aggruppamento e successione dei suoni. Nella *berceuse* finale, le note della melodia sono più che altro pretesto per segnare un ritmo dolcemente cullante di 6/8, rilevato da spezzature e appoggiature.

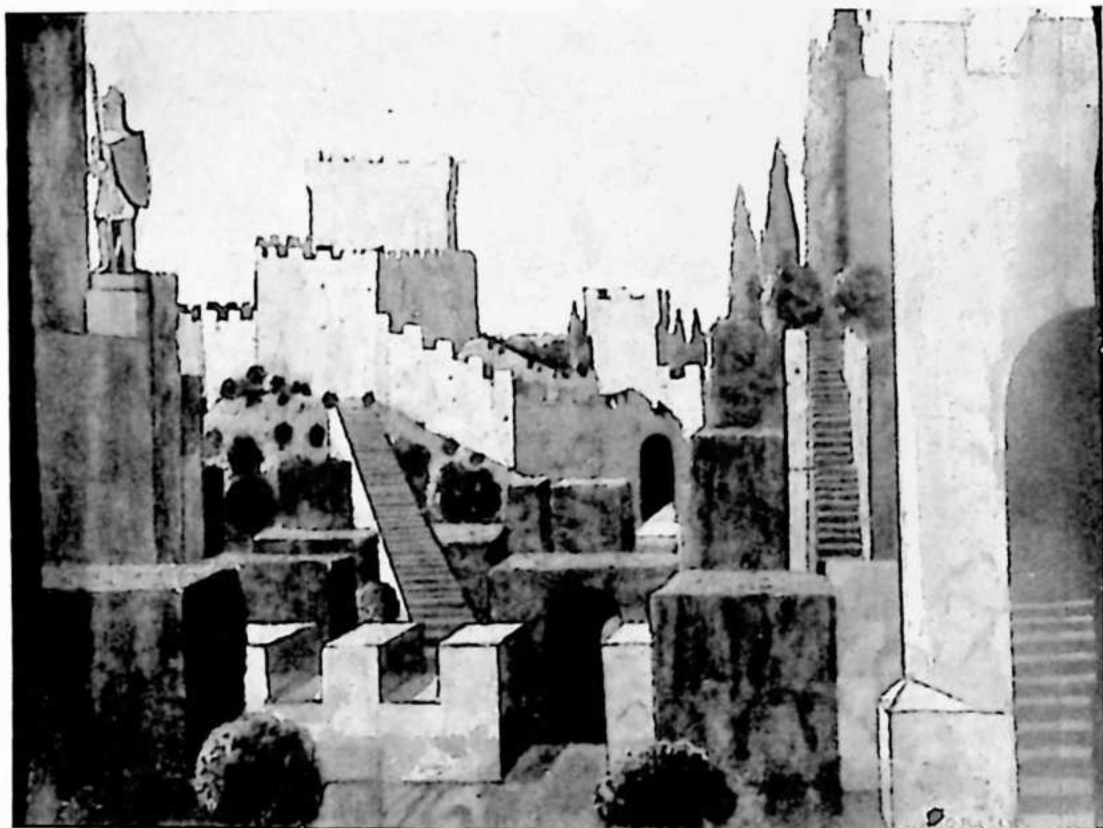


Ma gli intervalli melodici sono come artificialmente distorti o cromaticamente uniformi e rattrappiti. La *berceuse* è ancora essenzialmente un'atmosfera di timbri evanescenti, nella quale cala la pericolosa citazione dell'*Inno di Mameli* (analoga a quella della *Marsigliese* nel quarto pezzo di *Pagine di guerra*). La *berceuse* delle *Inezie* per pianoforte (1918) prova un altro ritmo che non avrà seguito nell'elaborazione degli schemi caselliani, ed è ancora sovraccarica d'armonia. Invece nei *Cinque pezzi* per quartetto d'archi (1920) la *berceuse* acquista in consistenza melodica: la melodia, oltre che come segna-ritmo (come avveniva nell'*Elegia eroica*) vale per se stessa. L'idea che servirà per la formulazione definitiva del paradigma, nella *berceuse* degli *Undici pezzi infantili*, appare già di sfuggita, come un abbozzo.



Nel ritratto di Felice Casorati (1925).

Tav. VII



Scena di Felice Casorati per il terz'atto della *Donna Serpente* alla Scala, 1942.



Nel *Concerto* per due violini, viola e violoncello (1923-1924), opera assai bella e tra le più importanti di questo periodo, si ha un ulteriore passo avanti: l'incontro con antiche forme italiane (come la canzone, la sinfonia intesa nel senso di introduzione, quasi cantata strumentale) o con ritmi popolari arcaici come la siciliana, libera il nuovo stile di Casella dalla soggezione all'umorismo ironico, che finiva per prestare qualcosa di eccezionale, di provvisorio alle sue realizzazioni. E lo libera pure da una certa atmosfera di preziosità raveliana che innegabilmente indugiava nelle soffici armonie delle sue *berceuses* (e che qui ritroviamo ancora, difatti, nel minuetto del terzo tempo). Nella sinfonia troviamo ormai Casella sulla buona strada — quella che condurrà alla *Donna Serpente* — intento alla definizione di quel suo tema « burlesco », in do maggiore naturalmente, nel quale ha tanta parte la quartina di semicrome variamente intercalata fra le crome con effetto di allegra brutalità ritmica.



E' il Casella *bourru,* dal discorso rettilineo, a bruschi scatti meccanici. Questo motivo comico-dinamico, pieno di energia vigorosa, viene a sciogliersi per un momento in un'oasi di calma serena e cullante, dove scompaiono le semicrome per lasciar posto ad un tessuto continuo di crome o di unità ritmiche uguali, senza più fratture o diminuzioni (episodio « calmo, tranquillamente sereno », num. 18 della partitura). Si ha allora quel senso di sospensione serena che abbiamo definito, a proposito della *Suite in do maggiore,* come la « schiarita melodica » del dinamismo caselliano. Ad analoga elaborazione di luoghi tipici, liberati da ogni sospetto ironico di parodia,

assistiamo nella *Siciliana*: classico ritmo accentuato ogni tre ottavi e sottolineato da brevi acciaccature ( ).



Su questo binario ritmico la melodia si abbandona a serene divagazioni e non disdegna il compiacimento di preziosità armoniche, rilevata poi dall'intervento di aerei passaggi vivacissimi del primo violino, già provati nella *Burlesca* per trio.



Né manca la consueta parentesi di soavissima calma, tutta avvolta in prolungate atmosfere sonore (num. 12-14 della partitura), né l'arguzia dei protervi motivetti infantili il cui uso risale già al *Convento veneziano*.



Nel minuetto del terzo tempo rimane, come s'è detto, qualcosa della grazia francese di opere che la sinfonia e la siciliana si sono già lasciate indietro; come pure sembra riportare indietro l'ingegnoso esperimento poliritmico dell'aria (il primo violino suona in 3/4 e gli altri strumenti di 2/4). Nella canzone finale si ha la ricerca di altre locuzioni, non ancora compiutamente messe a fuoco intorno a un centro generatore inconfondibile: hanno vivacità e freschezza, ma non presentano quel mordente melodico della sinfonia e della siciliana. Si vede qui per contrasto qual benefico potere abbia sull'invenzione di Casella l'appoggio a determinati luoghi tipici

di ritmo e di melodia: la *berceuse*, la siciliana, la giga, ecc. In tutto il *Concerto*, poi, è da notare la bella scrittura quartettistica, aerata, varia ed alterna nell'impiego delle parti, che sono sempre tutte necessarie e reali. C'è il piacere tutto moderno della bella scrittura, dell'invenzione melodica appropriata allo strumento cui è destinata e quasi da esso determinata. Questo tecnicismo strumentale si verrà facendo con gli anni sempre più importante nell'ispirazione di Casella, e a molti parrà responsabile della diminuita intensità umana. Come è facile rilevare dalle dichiarazioni dello stesso autore, molte composizioni, a partire dalla bellissima *Serenata* per cinque strumenti (1927), dove il problema timbrico è in realtà veicolo della più originale ricchezza espressiva, gli si configureranno essenzialmente come problemi sonori, direi quasi acustici, circa il rapporto di timbri e di volumi. « L'associazione del trio coll'orchestra rappresenta certamente uno dei problemi fonici più serî e difficili che possa affrontare un compositore... » (*I Segreti della Giara*, pag. 264, a proposito del *Concerto* per trio e orchestra, 1933). « L'equilibrio fonico tra violoncello ed orchestra è una delle maggiori preoccupazioni che possano presentarsi ad un compositore... » (op. cit., pag. 278, a proposito del *Concerto* per violoncello, « un problema che mi interessava da anni »). « Mi decisi... ad affrontare un problema che per vent'anni avevo sempre respinto: la composizione di un trio per pianoforte, violino e violoncello... E' invero il trio un insieme fonico di eccezionale difficoltà, dovuta alla disparità di indole del pianofore e degli archi » (op. cit., pag. 294, a proposito della *Sonata a tre*, 1938). E' chiaro che là dove non c'è altro motivo che questo alle origini della composizione, non si può dare tutti i torti a chi lamenta l'aridità espressiva di Casella. Ma per lo più non si deve dar troppo peso a questa curiosa mentalità « problemistica », o meglio bisogna intenderla come un segno della eccezionale inconsapevolezza espressiva di Casella, per il quale il sentimento è veramente punto di partenza, motore celato dell'ispirazione, e non una meta da perseguire. Secondo la bella espressione di Matisse: « Fare un quadro sembrerebbe così logico come costruire una casa, se si procedesse con buoni principî. Del lato " umano " non ci si

deve occupare. Fa o non fa parte di noi stessi. Se si possiede dà tono all'opera nonostante tutto ». [9]

Anche nel gruppo di composizioni vocali nate con insolita frequenza nell'anno 1923, si può seguire il moto parallelo del fenomeno di chiarificazione spirituale e stilistica rilevato nella musica strumentale e culminante nella sostituzione all'orchestra « romantica » — fondata su « le amalgame di timbri e i procedimenti di "fusione" dei varî gruppi strumentali » — di un'orchestra che pratica « una sempre più netta dissociazione di timbri..., per cui i differenti gruppi d'istrumenti acquistano una vera e propria individualità ». [10] Fino alla sua capitolazione davanti al teatro, Casella è stato sempre piuttosto parco di musica per canto, e anzi nel 1919, credeva di poter riscontrare nel nostro tempo « la decadenza del *vocalismo* primitivo, e la tendenza ad allontanarsene sempre più mirando verso una musica puramente strumentale, cioè *completamente emancipata da ogni vincolo diretto o indiretto colle parole* ». [11] Per il momento egli componeva assai poco per voce, ma ostentava, in compenso, il più meticoloso scrupolo nella sillabazione. Presente già in *Notte di maggio* e nelle liriche su testi francesi, esso si accentua ancora — se è possibile — nella *Sera fiesolana* (1923), dove certamente il testo poetico dannunziano non ammetteva manomissioni né confidenze. Questa è ancora, sostanzialmente, una musica « d'atmosfera », il cui interesse riposa soprattutto su certi impasti di sonorità voluttuose e squisite. E' interessante notare come la sezione precedente i versi: « Dolci le mie parole ne la sera... » sia aperta da un'uscita melodica del pianoforte così nettamente profilata e nervosa, da far già sentire prossimo il terzo stile: ma, sotto la declamazione della voce, l'individualità melodica dello strumento annega di nuovo in un compiacimento di capziose armonie e di sonorità accordali. Invece nelle *Quattro Favole di Trilussa* (1923) il

---

[9] Dalle *Notes d'un peintre* pubblicate nella « Grande Revue », dicembre 1908. Trad. it. di ALBERTO ALBERTI, in « Emporium », febbraio 1943.

[10] L. CORTESE, *Alfredo Casella*, cit. pp. 52-53.

[11] *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta*, p. VIII, Chester, Londra 1923.

gioco è fatto; ci troviamo nella fase corrispondente ai *Pupazzetti* e agli *11 Pezzi infantili*: liberazione dalla complicazione armonica per mezzo dell'ironia. Scompare la prevalenza degli elementi d'eccezione (timbro, aggregazioni armoniche di grandi sonorità accordali protratte in lunga vibrazione, suoni strani agli estremi della tastiera) e lascia il posto ad elementi normali dell'espressione musicale, cioè il senso melodico degli intervalli orizzontali e soprattutto il ritmo, che si fa strada vigoroso. L'incisività del recitativo, che addirittura sembra formare le sillabe e le parole nei suoni, viene potenziata in modo straordinario, con particolari caratteri di evidenza descrittiva a scopo sarcastico. Nelle *Tre canzoni trecentesche* si ha la conquista d'uno stile vocale chiarificato, e, soprattutto, capace di continuità: nonostante la perfetta aderenza al testo (non solo illustrativa, ma specialmente sonora, ritmica e sintattica, volta a cogliere la musica, più che il significato, della parola e della frase), il discorso non si frammenta in interiezioni e non isola ogni parola, ma è capace, appunto, di rivestire e plasmare interi organismi sintattici o metrici. E' lo stile vocale che ci darà *Orfeo*. Importante la scelta dei testi: antichi, anzi, arcaici, tali cioè che non impegnano più direttamente l'anima dell'artista come era il caso per Tagore tradotto da Gide, per Carducci o D'Annunzio. Niente di quell'esibizionismo espressivo che fa parte della moderna lirica da camera. Si ha qui un parallelo di ciò che è nella musica strumentale l'incontro con le antiche forme strumentali, coi ritmi della siciliana e della *berceuse*, ecc.: l'interpretazione musicale dei valori affettivi contenuti nel testo è mediata dal compiacimento stilistico per il suo gusto arcaico, per la sua singolarità linguistica e letteraria: questo, anzi, diventa il principale motore dell'espressione musicale. Si avvera così quel distacco dalla materia sentimentale dell'arte, che è per Casella la condizione più favorevole d'ispirazione.

E' sulle basi di questa raggiunta chiarificazione stilistica — corrispondente a un rivolgimento psicologico — che Casella ha creato i capolavori del suo stile giocoso più universalmente apprezzati: la *Giara* (1924), la *Scarlattiana* (1926), la *Serenata* (1927), la *Donna Serpente* (1928-1931) e lavori poderosi come la *Partita* (1924-25), il *Concerto romano* (1926), la *Sonata* per violoncello (1927), il *Concerto* per trio e orchestra (1933), l'*Introduzione, aria e toccata* per or-

chestra (1933), il *Concerto* per violoncello (1935), ecc. La salute spirituale e fisica vi si esprime in esuberanza e vivacità di ritmi, in amore del movimento, in precisione e ricchezza di colorito strumentale, in perfetto controllo della materia sonora, e quindi in fondamentale ottimismo, che allontana ogni smanceria di eccessi sentimentali non sufficientemente elaborati e trasfigurati in dignità artistica. Musica che sembra quindi molto spesso nascere da se stessa, e soltanto in seguito, nel corso della creazione, colorarsi sobriamente di una significazione umana, espressiva — appunto — di lieta energia fisica. Il ritmo, fluente e vivace, guizza come un sangue generoso per le articolazioni ben congegnate, e ne sprizza una vitalità diffusa, un dinamismo irrequieto, un'allegria di corpo sano o di motore perfetto. Il contrappunto introduce in questa musica una nuova aereazione: le linee melodiche si spaziano l'una dall'altra con ampio e salubre respiro. Gli *allegri* sono blocchi d'energia che, messa in moto, si svolge inesorabile fino ad esaurimento, con la naturalezza di un fenomeno fisico: ne nasce un'impressione di letificante benessere e di quell'umorismo che è proprio della salute e della forza.

Tuttavia negli stessi lavori or ora nominati a seguito della *Partita* — che è forse la massima punta di Casella verso l'oggettività, verso una musica intesa come astrazione e costruzione pura — questo stile giocoso, che pareva definitivo, già s'incrina per un'inevitabile insoddisfazione della mèta raggiunta. Casella è presto stufo della formula comica; sente il pericolo di venire inchiodato sulle posizioni della *Giara* e della *Scarlattiana*, e si ribella contro il « casellismo ». Fin dalla *Partita* si annuncia la reazione vigorosa della sua fondamentale serietà, specialmente nei tempi lenti, ma anche in molti *allegri*, dove l'ispirazione tragica, pur conservando caratteri di pronunciato dinamismo, prende spesso il posto di quella burlesca, confinata alle tarantelle e *bourrées* finali. Questa nuova ricerca di serietà — assai lontana dal catastrofico pessimismo del periodo romantico — sembra orientarsi soprattutto verso due tendenze. Una è quella della monumentalità esteriore, inesattamente battezzata neo-classica, e di cui Casella ha giustamente rivendicato (*I Segreti della Giara*, pag. 231) le caratteristiche barocche, ispirate alla magnificenza di Roma e fondate su elementi quali il « senso del rilievo nelle masse, nelle sagome, nel chiaroscuro...; ...libertà e fantasia nel-

l'interpretare le forme classiche; ...predilezione per certi violenti contrasti plastici.. ». In questa tendenza si annida indubbiamente un pericolo, quello della retorica magniloquente, in cui Casella è caduto qualche volta in pieno (*Introduzione, corale e marcia* per ottoni e percussione, 1935), dopo aver evitato con tanta accuratezza la retorica del cuore e del sentimentalismo. E tuttavia essa ha dato luogo ad opere poderose come il *Concerto romano*, la cui inclinazione all'astrazione oggettiva è riscattata da una indomabile vigoria dinamica, anche se la maestria del compositore pare quasi inebriarsi di sé e farsi scopo a se stessa: certo qui, come nella *Partita*, affiora il lato « matematico » della psicologia di Casella, la cui infanzia torinese, com'egli ricorda con compiacimento, si svolse sotto il segno della scienza e di Galileo Ferraris, non meno che della musica e di Bach. Sono, del resto, questi due lavori tali che ad essi rivolge particolare attenzione una generazione nuova di compositori, poichè qui più che mai Casella si mostra in possesso d'un linguaggio veramente moderno, dal quale è scomparsa ogni traccia d'impressionismo e d'armonia tardo-romantica. Passi come il fortissimo episodio contrappuntistico contenuto nel primo tempo del *Concerto romano* (che ha inizio al numero 22 della partitura) mostrano l'indomabile energia ritmica di Casella affatto liberata dagli obblighi d'espressione burlesca ai quali sembrava consacrata e in parte sacrificata, e la manifestano in una nuda funzionalità costruttiva di formidabile potenza. Bach e Hindemith si possono chiamare i padrini di simili creature.

L'altra via per la quale il più recente Casella è mosso alla ricerca della serietà, è quella seguita prevalentemente nei tempi lenti (a partire dalla stessa passacaglia della *Partita*) e si potrebbe chiamare l'interiorizzazione del contrappunto. Fin da tempi lontani Casella s'era provato ad un melodizzare spiegato, specialmente quando lo richiedesse la natura degli strumenti per i quali scriveva: così nel *Notturno* dei *Cinque pezzi* per quartetto (1920), così nella *Sonata* per violoncello (1927), in particolare nel *largo*, così nel *Concerto* per violino (1928). Ne veniva una melodia di testa, ottenuta con l'applicazione e la buona volontà, per quanto sia possibile a queste facoltà conseguire ciò che per sua natura parrebbe concedersi unicamente

all'immediatezza dell'intuizione. Non pareva un aspetto molto persuasivo dell'arte di Casella; sembrava piuttosto una concessione alle esigenze di contrasto espressivo nel succedersi dei pezzi d'una composizione. Invece queste melodie caselliane messe insieme con cauta accuratezza, generalmente non più di una nota per ogni unità di misura ritmica, e spesso anche meno, studiando bene ogni nuovo passo da muovere, hanno trovato un loro senso profondo quando sono divenute materiale d'un contrappunto non già esteriormente decorativo, alla maniera barocca, ma metafisicamente approfondito in se stesso. Il più bel risultato ottenuto in questo senso è l'essenzialità sonora e razionale dei *Due ricercari sul nome di Bach* (1932), dove il tema melodico, nato dal casuale incontro delle quattro note rappresentate dalle lettere del nome, acquista senso nel corso del suo impiego, nel tortuoso avvolgersi su se stesso, che a poco a poco perviene alla produzione di grandi accordi determinati dal moto stesso delle parti: e questo senso vivo d'una unica legge che sottostà a tutto quanto avviene nel pezzo musicale forma la sua realtà artistica irresistibilmente persuasiva. Altro esempio di melodia che trova nel contrappunto il suo inveramento, si ha nell'*adagio* del *Concerto* per trio e orchestra (1933). Lo apre una melodia «sempre espressiva e ben marcata », che dalla pacata tonalità di do maggiore ascende solennemente come incurvandosi verso uno zenit, sopra un gioco serrato di parti interne, e dolorosamente s'inflette nel punto di massima curvatura. Come un legno piegato si corruga e si screpola, così la progressione melodica, in un crescere di sonorità, si scompone: diesis e bemolli la trasportano fuori della chiara tonalità iniziale con improvvise e tragiche durezze dissonanti (« ma sempre dolce » avverte un'indicazione espressiva), prima di cominciare la quieta parabola discendente verso la tonica conclusiva. Tredici battute misurano il respiro di quest'ampia frase, dove la musica non esprime altro che se stessa, eppure produce nel gioco dei suoi elementi un'emozione tanto intima quanto contenuta.

Ed è ancora il contrappunto l'elemento vitale sul quale si appoggia la *Sinfonia op.* 63 (1940) che, segnando la pace con l'Ottocento, schiude all'arte di Casella il passo verso una sempre più vasta sintesi stilistica e storica. L'ultima sua produzione sembra domi-

nata soprattutto dal desiderio di allargare in ogni senso i propri orizzonti, di accogliere in sé quante esperienze spirituali ed artistiche l'uomo ha provato nella sua vita operosa, in una recettività sempre più ampia e spregiudicata, che nulla reputa alieno da sé. Poiché è ben questo il significato migliore della maturità d'un uomo: la caduta delle preferenze, la sempre minore necessità di scegliere (e quindi di escludere), la capacità di comprendere un sempre maggior numero di cose, allargando il raggio della propria personalità fino ad una intelligente identificazione di sé con l'intero mondo dello spirito, assoggettato per mezzo di conquiste successive continuamente superate e, nel superarle, conservate.

Guido Turchi

Le ultime opere

1942 - 1944



Più o meno tutte le ultime opere caselliane sono poste sotto il segno della « seraficità », raramente turbata da notazioni umbratili o tanto meno sgomente: benché il male fisico attanagliasse Casella da lungo tempo, un male inesorabile e impietoso. Eppure, se si volessero reperire nella musica i punti di frizione dell'esistere doloroso dell'uomo con quello sereno del musicista, si rimarrebbe perplessi: taluni episodici incupimenti riscontrabili qua e là nelle pagine ultime, non sai se siano dovuti più a proprie esigenze dialettiche del discorso musicale che all'orma, sia pur repentina, delle sofferenze che l'uomo Casella sopportava. Semmai può sembrare che queste sofferenze, ovvero i loro riflessi nel mondo sonoro del compositore, quasi si assumano il compito di rendere sempre più sollecita la liberazione, di imprimere un impulso ancor più decisivo verso la serenità vagheggiata, verso, ripeto, la seraficità tenacemente e quasi univocamente perseguita. E però codesta quasi univocità di sentimenti e di atteggiamenti, che si traduce in univocità di scrittura e di modi stilistici, è l'elemento più difficile da sondare nell'intento di distinguere in esso il semplice dal semplicistico, l'autentico dal manierato; insomma le cellule viventi da quelle consunte o esautorate dalla convenzione personale. Poiché talvolta quella seraficità è incline a ripiegare sui tratti di una categoria retorica, a portata di mano, per cui la materia sonora si risolve troppo rapidamente in levità di strutture, si semplifica in termini troppo immediati per essere pregnanti e significanti. Il caso limite di tale categoria, il suo saliente è costituito proprio dalle cosiddette « schiarite » cui indugia la postrema scrittura caselliana e delle quali il principale protagonista, la forza attraente è l'accordo

perfetto maggiore più che il fattore melico. Il quale, arpeggiando o procedendo per intervalli congiunti, trascorre su esso accordo quasi a volerne ribadire i gradi, a compiacersene. Ne consegue una certa fissità di eloquio — o meglio prevedibilità, che è il risultato più sensibile di quella — una ingenua e un po' caparbia tautologia, come se il lungo peregrinare per il tortuoso labirinto delle esperienze armoniche del '900 avesse progressivamente intensificata la struggente nostalgia per il placido approdo, sicuro e confortevole, della tonalità: un filo d'Arianna, dunque, che malgrado quel peregrinare mai è stato reciso definitivamente da Casella. A volerne cogliere un simbolo si sarebbe tentati di rinviare alle battute introduttive della *Missa solemnis*, a quel disegno sinuoso di crome che procede ascendendo con intervalli di decrescente grandezza fino a restringersi nel semitono, nell'oscillazione della dominante (a mo' di « pedale mobile ») tra le due proprie « sensibili », l'inferiore e la superiore, da cui poi sboccia, ora depurato direi di ogni scoria cromatica, il classico agglomerato accordale che combina la triade-tonica con gli aggregati dominantici, sotto forma di molteplici « appoggiature ». Indi, giunto a questo *climax*, quel disegno inizia la sua lenta discesa, nella chiarità diatonica appena galvanizzata dall'incrociarsi di suoni « estranei », come a voler acuire l'attesa del definitivo riposo. Che avviene, si badi, sull'ultimo quarto di una battuta, cioè sul suo accento più debole, onde è attenuato il peso della cadenza e quindi lievitato da un rimbalzo di frase anacrusica da cui prende l'avvio una nuova campata che poi chiude l'intera introduzione con una formula di cadenza modale.

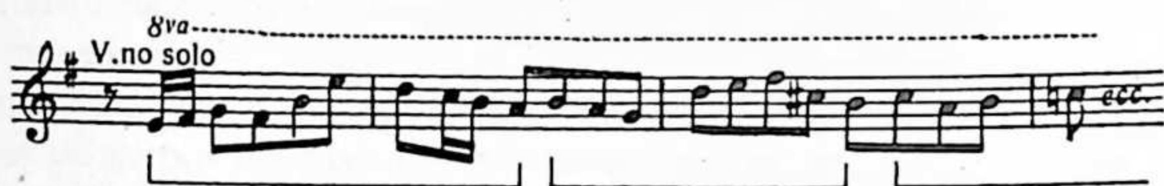
Un siffatto *modus operandi*, qui soltanto esemplificato, di uno dei più eminenti artefici della moderna musica italiana potrebbe dunque dare adito a qualche recriminazione, pressapoco del tipo adottato da chi guarda all'ultimo Hindemith, all'ultimo Bartók e al... penultimo Stravinski (perfino l'ultimo Schönberg ha i suoi intransigenti censori), come a coloro che in ultimo hanno tradito la causa della musica contemporanea, rifugiandosi come Achille sotto la tenda e quindi lasciando in sospeso lotte e problemi poichè mancò loro il coraggio di condurre fino in fondo l'impe-

gno assunto a suo tempo. Ciò implica evidentemente una nozione evoluzionistica e un po' meccanicistica del processo storico seguito dalla musica, per cui non si perdona chi deflette da esso, se ne discosti pure per proprie e privatissime esigenze, contravvenendo così ai grossi paradigmi etici della coerenza, della riluttanza al compromesso e via dicendo. Fissato cioè in astratto, una volta per tutte, il cammino che *deve* percorrere la musica, se ne deduce automaticamente quello che deve percorrere il musicista una volta entrato degnamente nel fatale ingranaggio di quel processo, per stabilirne il grado di coerenza, di riluttanza al compromesso ecc. ecc. e infine per accertarne la validità totale dell'opera. Tra l'altro si dimentica che la storia dell'arte, per esempio, offre non pochi casi di « ritardatari » e a nessuno, ch'io sappia, è venuto mai in mente togliere il diritto di cittadinanza (e di grandezza), poniamo, a un Beato Angelico dacché si attardò su quello che il Berenson ha definito « goticismo arretrato » e altri « classicismo medievale ». Insomma: non si misura il valore di un grande condottiero, a mio avviso, con il fatto che costui, putacaso, invece di cadere sul campo di battaglia muore più borghesemente fra le coltri del suo letto.

Mi premeva precisare, per sommi capi e per vie indirette, che le ragioni delle mie riserve su alcuni aspetti della seraficità caselliana non sono riconducibili a una visuale critica del genere surriferito. Tanto è vero che con migliore impegno cercherò di coglierne gli aspetti positivi. Non prima però di aver rilevato che anche nei negativi si cela un qualcosa che li riscatta, un qualcosa per il quale non trovo miglior definizione di cordialità umana, che è poi il sintomo di un impellente bisogno di comunicare, non soltanto, ma di comunicare una propria condizione dell'anima che nei momenti quali tutti noi abbiamo attraversato negli anni di guerra non potè non apparire come un punto luminoso di civiltà genuinamente europea, conciliatrice e stimolante insieme, e operante oltre le musicali contese delle lingue e delle tendenze. E da ciò prende un particolare significato il fatto che quel bisogno si sia esplicato in una ritrovata *vocalità,* medium più d'ogni altro umano e comunicante. Inoltre, a legittima misura della coerenza del compositore, non si deve dimenticare la funzione storica svolta dal tonalismo di

Casella: il quale negli anni tra il '20 e il '30, unico fra i compositori italiani, ha conseguito una specie di palingenesi della tonalità « classica », riducendola a uno stato di energia motoria, di coefficiente dinamico e quindi fornendo, con esso e per essa, una « coscienza formale » ai compositori della successiva generazione, una chiarezza e un ordine di strutture lessicali e sintattiche.

Nell'*humus* musicale caselliana quella serafìcità — che sta alla fondamentale serenità del musicista torinese come la « chiave dell'arco » all'arco stesso, ossia il suo sommo e insieme la sua spinta — svolge un'azione capillare, s'incanala in ogni fibra dell'invenzione, provoca delle alterazioni abbastanza percettibili in certi moduli stilistici. Si noti per esempio come la « tipica battuta burlesca », segnalata da Massimo Mila nel saggio contenuto nel presente volume, si stemperi con morfologica distensione collocandosi proprio nei momenti della cosiddetta « schiarita melodica » (come li definisce lo stesso critico). Nella *Sarabanda* del *Concerto op.* 69, alla pag. 25 della partitura (oppure a pag. 9 della *Sonata* per arpa) s'incontra questo tratto indicativo:



La stessa cosa, o pressappoco, si ripete in un altro passo del medesimo brano, a pag. 31, ove la « schiarita » è addirittura inverata da un classico procedimento tonale-modale accedente dal minore al maggiore, nella fattispecie da mi bemolle minore a mi bemolle maggiore. Detto passo anzi rispecchia a mio parere un modo caselliano fra i più caratteristici onde il disegno melico sembra oscillare tra gli stilemi classici e l'ariosità di un « cantare » popolaresco:





Cambridge, 1931, in casa di E. Dent: riunione della giuria per il Festival della S.I.M.C.
Da sinistra: Ch. Koechlin, Casella, A. Boult, A. Berg, E. Dent, G. Fitelberg, D. Defauw.

Mentre l'inciso A si snoda, innalzandosi con rapido corso, traverso le ampie volute di « quarte » sovrapposte (si bem. - mi bem. - la bem. - [fa] - sol - do), secondo un *incipit* non discaro a Casella (v. il già citato inizio della *Messa*, l'attacco del secondo dei *Tre canti sacri* e in parte quello del primo tempo della *Sonata* per arpa), gli incisi successivi bloccano subito il disegno nella reiterazione di settecentesca memoria al quale, però, quei gruppi di semicrome, sottraendo aulicità, aggiungono appunto un certo sapore popolaresco.

Ma se questo sapore, com'è noto, è connaturato da lunga data alla vena di Casella, le ascendenze settecentesche ora ricordate, seppure ancor esse maturate da egual tempo, riescono tuttavia in talune pagine ultime a risultati un po' diversi: o meglio diversa è la temperie spirituale da cui tali risultati traggono origine e spunto. « La grandiosità di gesto e di atteggiamenti, alla Haendel » indicata dal Rossi Doria [1], d'altronde perdurante in non poche parti della *Missa solemnis,* mi pare far luogo in qualche momento a gesti e atteggiamenti di più saldo vigore, di più rattenuta magniloquenza. La presenza di Haendel insomma sembra sostituita da quella di Bach, i cui segni si manifestano, ora palesemente ora con più generici tratti, in molteplici fattori e per cause di differente natura. La innata, faconda giocondità del temperamento caselliano, che nelle passate esperienze accluse i caratteri festosi del clavicembalismo scarlattiano come le apollinee luminosità di Haendel e che poi, con identico se non maggiore fervore inventivo, s'immedesimerà nel romantico rossinismo di Paganini, inclinò in ultimo a interiorizzarsi, per così dire, nel palpito della *Stimmung* bachiana, sotto gli stimoli combinati della sofferenza fisica e della seraficità morale (nonché un altro stimolo, mette conto di ricordare, sorse in quegli anni dalla revisione del *Clavicembalo ben temperato*, delle *Invenzioni*, ecc.). La voce del *Cantor* di Lipsia, nume tutelare di non poche avventure della musica europea '20-'30, guidò i finali itinerari di Casella come un « breviario » di speranza (anche ultraterrena?). E il risuonare di quella voce si avverte qua e là in modi quando

[1] Vedi in questo volume, p. 110.

aperti quando allusivi. In certi spunti tematici: vedere il fugato introduttivo del primo dei *Tre canti sacri*, il tema iniziale del *Concerto op.* 69, alcuni passi corali della *Messa*[2]. Nel gioco contrappuntistico più folto, più denso che per l'addietro, da cui l'uso non infrequente e compiaciuto dei connessi artifizî, àuspici le fughe del *Clavicembalo* e *L'Arte della fuga*: ancora la *Messa* offre i dati più esemplari. Nella scansione ritmica, nella *continua motio* dell'incedere metrico, congeniale, è vero, alla massima parte dell'invenzione caselliana sicché la presenza bachiana in tal caso sfuma nei più generici contorni del ritmo barocco; tuttavia in certe pagine dell'ultimo Casella quell'incedere par trovare la sua matrice, la sua iorgine o per lo meno il suo più aderente alveolo nel *modus* ritmico bachiano suggerito si può dire dalla temperie spirituale dianzi accennata: notare i ritmi spondaici del primo movimento della *Sonata* per arpa (e la memoria non può non risalire al felice « schema » metrico del terzo *Brandenburghese*, fortunato anche presso qualche altro compositore « neoclassico » del nostro secolo); il disegno del già citato inizio del *Concerto op.* 69, tanto nel tema principale quanto nel controtema, per intenderci; vari episodi della *Messa*, sopra tutto ovviamente i fugati e la vera e propria fuga del « Cum Sanctu Spiritu » ove il controsoggetto si sviluppa a un certo punto[3] nella clausola ritmica del X e XI numero dell'*Arte della fuga*.

Ma tutti questi aspetti, alla fine, ci rivelano il volto ben noto del compositore torinese, per quanto ora illuminato da una luce intellettuale e spirituale più intensa. D'altra parte allo spirito caselliano è congenito il gusto proteiforme del gioco, al quale è portato da una spiccata disponibilità di modi e di mezzi tecnici: in fondo questo è un altro segno della sua seraficità, ovvero ne è il presupposto poiché implica altre virtù dell'intelletto e dell'animo: apertura mentale e tolleranza o se si vuole contegno stilistico non settario, sem-

[2] Vedi pagg. 21 e 26 dello spartito per canto e pf., Universal-Edition, Vienna.

[3] Vedi pag. 74 dello spartito, seconda battuta del 52.

pre che si tratti del « nuovo ». E il senso agonistico del cimento unitamente al gusto ora detto, spingono Casella a tentar nuovi passi, ad aprire alcuni spiragli, al suo ormai conseguito magistero tecnico, sul mondo musicale che fioriva intorno a lui. Sono spiragli, ripeto, che non interrompono la sferica unità dello stile, non raggiungono una storia propria ma soltanto episodiche digressioni [4]. E tuttavia in essi senti un nuovo battito, una vibrazione che chiaramente denuncia un novello calore dell'inventiva caselliana. Una nota dolente pare insinuarsi nel cromatismo di alcune pagine o frasi: così nel lento ascendere della corona di crome che introduce allo « Ecce odor Filii mei » e in quasi tutto il « Respice, Domine, familiam tuam ». In entrambi poi, sopra tutto però nel secondo di questi *Canti sacri*, forse sotto l'azione stimolante di quel rinnovato cromatismo, riemergono alla memoria dell'autore i gloriosi *Quartenakkorden*, che per essere un tantino senescenti, potevano rivivere soltanto a condizione di immergerli in una nuova temperatura espressiva. Altri esempi si rintracciano nella *Missa solemnis*: la perorazione strumentale al « Domine Deus, Rex coelestis » (pag. 51 e segg. dello spartito), nonchè il duetto soprano-baritono che segue, l'accorato lirismo voglio dire di tutto il brano, percorso da un fremito cromatico di linee melodiche e armoniche, che soltanto nelle successive « sillabazioni » corali tende a esteriorizzarsi in aperta e pacata implorazione. Altrove codesto cromatismo trova anche accensioni drammatiche come per esempio in certi episodi del primo movimento del *Concerto op.* 69, più propriamente quello compreso tra i numeri 9 e 15 (viceversa di differente lega, comunque meno pertinenti al mio discorso sono gli elementi cromatici riscontrabili nei *Sei studi* per pianoforte).

Fatti episodici codesti, ripeto, ma pur sempre indicativi di un atteggiamento, di un modo con il quale un musicista, giunto al termine del suo cammino, rinnova o per lo meno dà segni di capacità rin-

---

[4] Vedi il saggio di Roman Vlad, *Riflessi della dodecafonia in Casella, Malipiero e Ghedini* in « Rassegna musicale » n. 1 - 1957; ma alla segnalazione vladiana del « Crucifixus » della *Missa solemnis* si deve aggiungere il brano del *Concerto op.* 69, pag. 10, n. 9.

novatrici nell'atto stesso che ricapitola le proprie passate esperienze. Atto, dunque, in cui filtrano gli echi della musica italiana che intorno a quegli anni maturava il suo destino nelle opere di un Petrassi e di un Dallapiccola ma che in ogni caso portava a frutto l'insegnamento di lui, di Alfredo Casella. Un dare e un avere, perciò, tanto più legittimo quanto più l'insigne compositore torinese ha proficuamente svolto il suo insostituibile e nobilissimo compito di guida: sicché nel nostro caso l'onore va primieramente a chi riceve dopo aver dato, appunto.

Aprendo il mio discorso con il tema della seraficità caselliana, di proposito ho riservato alla fine la citazione di un'opera che a mio avviso, oltre a essere annoverabile tra le più felici riuscite di Casella e occupare, insieme ai *Sei studi* per pianoforte, un posto particolare nella produzione ultima, costituisce di quella seraficità il versante di « terrestre allegrezza », di cui parla Fedele d'Amico; ove si dispiegano a un tempo il piacere di far musica e la schietta, nativa vocazione strumentale che a un dato momento approfittò della fortunata coincidenza tra « gusto del tempo » e necessario ripristino della tradizione strumentale italiana. E le argute elaborazioni del *divertissement* o del *pastiche*, qualora se ne estendano le tracce anche a musiche non propriamente « al quadrato », s'impongono come le prove più definitive di quel piacere e di quella vocazione. Tanto più che questa, allorché si volge a forme preesistenti, trova quasi per rabdomantica sensibilità in due diversamente grandi compositori strumentalisti il terreno adatto ai suoi innesti: Scarlatti e Paganini. Ma se non sbaglio, la *Paganiniana* (come la *Rosa del sogno*, che ne costituisce una versione ampliata) rivela un fatto nuovo nella poetica del *pastiche* o meglio della « musica al quadrato »: l'assenza dell'ironia, normalmente intrinseca a tale poetica. Per esempio il suono metallico e percussivo del pianoforte, nella *Scarlattiana*, per sua stessa natura sembra quasi parodisticamente inasprire lo jato cronologico tra il modello e la ricreazione novecentesca. Viceversa la preponderanza archistica nella *Paganiniana*, a parte l'ovvio riporto dalla fonte originale, non è mai conseguita su

forzature di tono e colore o addirittura su deformazioni di linee e gesti: è piuttosto un fantasticare dell'estro e della bravura negli interstizi della materia presa a prestito, è un sapido gioco di ombre e di luci che alternativamente porta alla ribalta il ghigno di diavolo un po' salottiero del genovese e il sorriso tra infantile e sapiente del torinese.

Epperò questi caratteri della *Paganiniana* non indulgono soltanto a una sorta di spensierata, gioconda esibizione di atletico e vitalistico strumentalismo; essi si tingono spesso d'umana tenerezza, tradendo quasi una « mozione degli affetti », fino a modellarsi sul respiro vocale di certe frasi (v. la *Romanza*) o sulla grazia danzante di taluni gesti melodici (v. la *Polacchetta*). Ma è pur sempre la freschezza dell'estro e della gioiosa fantasia a condurre il gioco; e anche quando il quadro sonoro si ottenebra, come nella *Tarantella*, in sotterranei borborigmi di gridi attutiti, di accenti e ritmi incalzanti come una forza primigenia, popolaresca, che nessuna rete di cipigliose e retoriche discipline può imbrigliare, ecco a un tratto insorgere la voce chioccia e agreste delle « ance doppie » (da pag. 142 della partitura, Wiener Philharmonischer Verlag) a far cadere su quella fosca ebollizione alcune limpide stille di comica saggezza, a mo' di tenorili e lindoreschi commenti su agitati e donbartoleschi brontolii baritonali: un immaginario ed esilarante « concertato » d'opera buffa [5].

Non c'è dubbio, dunque, che i lineamenti del *divertissement*, un tempo per dir così *tirati* da un'acre e amara ironia, deformante e speculativa, qui si spianano [6] per l'azione distensiva e calorosa

---

[5] Vengono in mente le righe di Casella a proposito della sua collaborazione con il « celebre baritono fiorentino » Antonio Baldelli, mirabile interprete di arie « buffe », là dove si legge: « Da quella solenne lezione di arte buffa ho appreso moltissimo... Ed è certo che debbo in gran parte a quella stessa lezione il profondo mio amore per l'arte rossiniana (amore che doveva sempre ingrandirsi coll'andare degli anni) e quel vivo senso comico-grottesco che costituisce una parte cospicua dell'arte mia ». (*I Segreti della Giara*, pagg. 72-73).

[6] Osservare, per esempio, l'estrema e signorile cautela degli interventi caselliani nell'elemento armonico delle musiche paganiniane, quasi sempre assecondate, senza sofismi né « separazione di responsabilità », né fratture tra oggetto e soggetto, dal loro proprio sostegno accordale e tonale.

di quella umana cordialità cui ho sopra accennato. Sicché la rievocazione da pretestuosa è ora diventata, di volta in volta, patetica e bonariamente divertita, in ogni caso sempre mossa da positiva, e sarei tentato di dire, a-critica concordanza tra materia e forma: un'attualizzazione, insomma, non più mediata da « mitologie » culturali e, per alcuni versi, decadentistiche. E in ciò si rivela anche la fondamentale sanità morale e psicologica di Casella onde quei lineamenti possono persino arrischiare la riemersione del pianismo romantico, di marca chopiniana, cui sono improntati almeno due terzi dei *Sei studi* per pianoforte. Forse è per questo che a me sembra poter ravvisare una qualche affinità di gusto e di clima generale tra codesto lavoro pianistico e la *Paganiniana;* affinità inoltre ribadita dalle liquescenti risonanze di sapore impressionistico, comuni ai due lavori. Il lavoro orchestrale, però, non condizionato tra l'altro da impegni virtuosistici o semididattici, disegna a tutto tondo la personalità del compositore, scopre per intero gli aspetti che ho cercato di definire.

La gioia caselliana del vivere erompe dalle note della *Paganiniana* in un baleno di felicità piena e consapevole. Indubbiamente il mondo della musica, allora, tra il '41 e il '42, si riempiva di sonori terrori, di molto meno ottimistiche esperienze, di drammatici e dolorosi appelli; eppure le dimensioni della realtà che altrove, appunto, franano su abissi senza fine, qui, nella corposa gioiosità della *Paganiniana*, trovano, se così si può dire, un argine, un limite o meglio una proporzione ove si ricostituiscono i legami di esse dimensioni con l'autonomia del vivere individuale: ossia un compenso che integra la totalità di quella realtà molteplice. D'altronde, che dal primo cinquantennio del nostro secolo giunga ai posteri anche qualche messaggio di festosa letizia non è un fatto poi tanto disprezzabile, con buona pace degli irriducibili fautori dell'angoscia.

Gianandrea Gavazzeni

Il teatro

Nota - Quando scrisse questo saggio (1943), l'autore non conosceva i balletti *La Camera dei disegni* e *La Rosa del sogno*, non ancora rappresentati fuori di Roma, e inediti.

Nel lavoro caselliano il teatro non rappresenta un problema a sé stante. Non esiste un teatro di Casella, ma soltanto musica di Casella applicata ad occasioni teatrali. Proprio il diretto esempio di quella che il Berenson chiama « decorazione », distinguendo da « illustrazione ». E in questo caso decorazione potrà anche significare il perfetto raggiungimento di uno stile, il massimo equilibrio raggiunto da un « gusto » e da una « tecnica ». Anzi: proprio lo scopo e il punto d'arrivo d'una particolare specie di applicazioni musicali al teatro sarà individuabile nel piacere della decorazione, per ciò ch'essa costituisce di risultati sonori. *Decorativismo* fu definizione trovata da Colacicchi ed è — aggiunge Mila — « da accogliere come fondamentale, quando però non si intenda per decorativismo una gratuita indifferenza di musica e azione, che se ne vadano ognuna per suo conto, oppure un manco di vigore nella capacità della musica di accogliere, calata in sé, l'azione. No, ma nei momenti migliori dell'opera [*La Donna Serpente*] si raggiunge, come in Mozart, una specie di leibniziana armonia prestabilita... ». Infatti, nel teatro di Casella, meglio che alla validità di un'idea del teatro musicale, ci si trova alla rettitudine di un concetto filosofico. La lucidità del pensiero caselliano, le sue strutture logiche, i nessi dialettici, sono applicati secondo misure di perfezione. A noi musicisti, prima ancora che i valori della musica — nei tre esempi del teatro di Casella: la commedia mimata (*La Giara*); l'opera fiaba (*La Donna Serpente*); la piccola opera umanistica (*La Favola d'Orfeo*) — s'impone all'interesse appunto la chiarezza concettuale, la civiltà di un'idea, quella specie di « leibniziana armonia » di cui ha

detto felicemente Massimo Mila. Anche l'idea di un accostamento ad ambienti scenici — a Gozzi per la *Donna Serpente* — risponde alle determinazioni del concetto filosofico, prima ancora di quello estetico. Scrive il D'Amico — per la *Donna Serpente* — come « lo schema suggerito dalla fantasia arida e meccanica di Carlo Gozzi doveva indurre per forza a una musica che risolvesse il fiabesco in uno stupore tutto metafisico ». Lo scopo di una particolare applicazione musicale al teatro consiste appunto in tale « stupore tutto metafisico ». Esso, prima di assumere una forma estetica, è un pensiero puro che esce dall'organismo mentale del musicista quale prodotto di tutta una cultura, quale quintessenza di un modo di considerare i pensieri e i rapporti umani. Poi, nel passare traverso la musica, prende determinate strutture estetiche; infine, nelle applicazioni sceniche e nel gioco « decorativo » che ne deriva, si definisce proprio in quanto « stupore tutto metafisico ». Sul senso di questo stupore viene orientato ed equilibrato il risultato musicale delle occasioni teatrali; e l'imposizione fonica e le ragioni stilistiche, di lì, a regolare secondo il loro gusto e le loro antecedenti formazioni, ogni altro elemento chiamato in causa. Ancora una volta mi serve il Mila, quando scrive: « Avviene quindi che la musica resti liberata dall'obbligo di giustificarsi sul piano dell'espressione, obbligo ch'essa scarica tutto in quella proiezione e prolungamento che è la scena ». Sole ragioni teatrali della musica di Casella, in definitiva, le più forti, sono la « proiezione » e il « prolungamento ». Dove c'è il sunto di quanto è stato detto sin qui. Nella « proiezione » e nel « prolungamento », ancora, vanno individuati i prestigi del valore decorativo, le viventi immagini e le figurazioni del gioco tecnico, l'intera somma di ciò che si definisce come « musica di Casella ».

Con questo non voglio limitare i lavori teatrali in questione considerandone soltanto i « pezzi » di musica, gli schemi musicali, mettendoli così sullo stesso piano di tempi di concerti o di sonate, di sinfonie o di serenate. Il contrario: intendo affermare che nei tre maggiori lavori di teatro lo stile di Casella arriva ai risultati più maturi e positivi proprio per la « proiezione » e il « prolungamen-

to ». E quindi, a filo di occasioni sceniche, il prestigio « decorativo » diventa risultato essenziale, diventa il fine estremo per il quale potè germogliare, di volta in volta, una specifica idea di teatro, un tipo di rappresentazione scenica. Su questa strada la commedia mimata, l'opera fiaba, l'opera da camera sono i momenti culminanti di tutta una vita del musicista e costituiscono le soluzioni più convincenti di problemi anteriormente posti. Non dunque un problema di teatro — in Casella — ma uno sviluppo di premesse polemiche e « tecniche » secondo le forme di un raggiungimento artistico realizzato mediante compiutezza d'arte.

Impostato l'argomento in simili termini viene eliminata, nel mio individuale ragionamento, l'eventuale presenza di una teoria dell'opera: quale il Casella stesso sarebbe andato formulando nelle sporadiche e occasionali dichiarazioni sul teatro musicale. E cadono i riferimenti del musicista in parola ad un tipo o all'altro di opera, che avrebbero, secondo lui, orientato il suo lavoro specie per ciò che riguarda la *Donna Serpente*. La sua polemica contro il dramma musicale, in tal senso, perde qualunque valore critico positivo, rimanendo quale pura testimonianza soggettiva di un bisogno inventivo, quale documentazione di convincimenti che riguardano soltanto i propri mezzi espressivi e quelle preferenze dettate da una norma personale di vita e di lavoro, dalle acquisizioni da essa imposte nei riguardi di influenze subite o di ascendenze dichiarate. L'articolo apparso sull'« Italia Letteraria » del 13 marzo 1932: *Come e perchè scrissi la « Donna Serpente »* risulta proprio una elencazione di quello che non va tenuto presente nel considerare e valutare l'opera in questione. Sono bastati dieci anni ad annullare i luoghi comuni di una facile polemica contro il cosiddetto dramma musicale. Mentre sono bastati gli stessi dieci anni a mettere molte parti della *Donna Serpente* tra le cose più vive e più ricche di valori sonori che il teatro musicale moderno europeo abbia prodotto. La necessità di dare una traduzione italiana alla rivoluzione di Stravinski si rivela sempre meglio come l'incentivo iniziale non tanto della instaurazione di un « gusto » contingente e polemico, quanto della formazione di una storia personale di musicista riassorbita e

rivissuta nella corrente di un umanesimo nazionale: proprio la storia di Casella. Nel riconoscimento di tale personalità di una storia vi si trova, implicita, la constatazione di decadenza dei motivi effimeri di tutto un atteggiamento critico o polemico. Così, nel tempo passato in mezzo, perdono senso i postulati della presunta teoria caselliana del teatro elencati nel succitato articolo, compendiati nella enumerazione di quel che il teatro lirico *debba essere* contrapposto a quello che il teatro lirico *non debba* essere tra i caratteri manifestati sino ai nostri giorni dall'opera in musica. Ora il concetto fatalistico delle cose musicali, impostosi nella valutazione critica della più concreta realtà delle azioni; la fatale corrente delle storie individuali superante il criterio dei « generi » e delle « forme », ci spingono sempre più al convincimento che il teatro musicale *debba essere* soltanto quello che in ogni singolo musicista lo fa essere, e che la condanna di un tipo di teatro da parte di un compositore ha ancora meno valore di quella del più sprovveduto tra gli ascoltatori dilettanti. Anche l'evolversi o il decadere di particolari caratteri teatrali sono abbandonati così alla fatalità di specifiche sorti di musicisti. Ennesimo esempio, questo delle dichiarazioni di autori intorno alle loro opere, che la critica deve agire liberamente sui testi, badando alle musiche e non alle parole dei musicisti. Le prime, infatti, appartengono alla vita della cultura umana; le altre alla minutissima storia del risentimento individuale, o, nel migliore dei casi, giovano, in un gioco tutto interno, ad un autochiarimento. Proprio la critica per obbligo civile, non deve mai rimanere al servizio del « sentimento » o del « risentimento ». Tornando al nostro caso, la dichiarazione di Casella — alla vigilia dell'andata in scena della *Donna Serpente* — che il teatro *debba essere* « un fatto prevalentemente musicale, la cui ragione d'esistenza sia fondamentalmente la musica » vale in senso assoluto, ma non, come pretendeva, in senso polemico. Poiché il teatro di Gluck o di Mozart, di Bellini o di Verdi, di Rossini o di Weber, di Wagner o di Debussy, vede pienamente applicato lo stesso assiomatico principio, senza il quale non v'è affermazione estetica comunque valida; né in senso musicale né in senso teatrale. Che poi tale teatro trovi

contraddizione nella ricerca da parte del dramma musicale d'una « chimerica fusione tra le varie arti », è un altro dei grossi equivoci contingenti nei quali cadde la polemica neo-classica. Pur di non sottoscrivere la validità di un « dramma » si preferì minare alla radice una precettistica che avrebbe dovuto fornire il decalogo di un'estetica anche per la parte riguardante il teatro. Si trattava insomma di riconoscere che il teatro di Pizzetti non poggiava sopra « una chimerica fusione fra le varie arti » ma traeva la sua evidenza dalla forza del linguaggio musicale. Proprio quello che i polemisti del momento neo-classico non vollero mai fare.

Giusto dieci anni furono sufficienti a sgombrare il terreno dalle supposte antitesi; a dimostrare ancora una volta che non esistono antinomie dove lo spirito umano segna le sue conquiste e afferma le sue perentorie libertà. Giusto dieci anni per affrancare anche il teatro di Casella da quei limiti ove pretendevano tenerlo legato le medesime dichiarazioni del musicista. E ci si trova oramai in molti a giustificare la coesistenza di artisti di opposti linguaggi e opposti indirizzi estetici, a riconoscere appunto nella loro opposizione la vera fisonomia della modernità musicale.

Del resto sin da dieci anni fa c'era chi vedeva chiaro in merito ai postulati teorici del teatro di Casella, e sapeva mettere in opera la civilissima misura del « distinguere ». Si veda infatti un bellissimo articolo di Mario Castelnuovo-Tedesco: *Casella operista*, apparso nel numero dell'aprile 1932 della rivista « Pegaso », dove il rapporto tra il presupposto polemico e la realtà critica, tra i valori specifici dell'opera e il complesso della personalità caselliana, è instaurato e indagato con raro equilibrio e umana saviezza. Serve, questo articolo, per documentare che anche alla sua prima apparizione operistica il teatro di Casella poteva venir considerato al di fuori delle antinomie tendenziose, secondo le secrete analogie di spiriti disinteressati. Appunto sulla guida della serena graduazione e caratterizzazione delle strutture e dei valori, sulla libertà dei pregi musicali, si è indotti a confermare che un tema o un problema del teatro in sé per Casella, non ha possibilità di offrire materia ad

una critica, e varrebbe soltanto a farla di nuovo indulgere al pro e al contro di una fabbricata teorica operistica. Mentre risolvendo per intero il tema nella sua accezione musicale, il guadagno va segnato proprio dalla parte dei riconoscimenti positivi.

Ci troviamo, allora, alle musiche di teatro. Il primo esempio è la commedia coreografica: *Il Convento veneziano*, composta tra il 1912 e il '13. Data la considerazione del teatro di Casella sotto specie puramente musicale e la valutazione di esso sulla medesima linea delle opere sinfoniche o cameristiche, anche il balletto deve essere osservato alla stessa stregua dell'opera, senza intervenga alcun mutamento di strumenti critici a delinearne una diversa struttura o a spostarne la sfera estetica. Proprio il balletto fa parte delle occasioni teatrali di Casella e, come si vedrà in seguito per la *Giara*, costituisce un aspetto del suo teatralismo capace di attirare a sé taluni caratteri e valori essenziali dello stile. Senonchè il *Convento veneziano* è composizione ripudiata dal suo autore. Del quale ripudio non posso tener calcolo (« era naturale, naturalissimo! — diranno certuni — che l'episodio di un Casella giovanile conformista lo trovasse consenziente! ») in quanto il balletto rivela una fantasia accesa e vivace che diventerà caratteristica nella *Giara* e varrà a determinare una delle maggiori riuscite caselliane. Inoltre chi abbia ascoltato l'esecuzione completa avvenuta alla Scala di Milano nel febbraio 1925 può ricordare la brillantezza di una partitura dove si preannuncia quel virtuosismo orchestrale che arriverà al massimo risultato nella recente *Paganiniana*. Lo stile del lavoro è certamente eclettico, ma vi si trovano commisti certi elementi che valgono a dare un suono particolare e a colorare curiosamente la fantasia coreografica e il tono pittorico. Una Venezia settecentesca ricreata e descritta appunto da tale eclettismo. Contaminazione tra l'ibridismo musicale e lo sguardo pittorico che pare rifarsi a motivi tiepoleschi. Ne consegue un colore di teatralismo coreografico non confondibile con altri. La linea musicale oscilla tra riecheggiamenti di Strauss, di Debussy, di Ravel. Ma insieme vengono insinuati taluni anticipi dell'*italianismo* settecentesco che prenderà

corpo più tardi; e vien fuori anche la vena popolaresca che troveremo immessa nel rigore logico di un vero e proprio stile. Si veda a tal proposito la danza iniziale dei bambini. Direi che vi corre sotto sotto una nostalgia di Scarlatti, un'aspirazione a Scarlatti. Altro brano che interessa allo scopo presente è la danza delle vecchie dame: vaghissima fusione di *Bourrée* e di *Gavotta* (*Bourrée* la prima parte — *Gavotta* il maggiore che dovrebbe essere la *Musette*). Spiritosi e acuti i recitativi intercalati tra un brano e l'altro (primo indizio di un gusto per l'opera fatta di « recitativi » e di « arie ») che ricordano occasioni somiglianti del *Sombrero* di de Falla, occasioni di un tipo definito di balletto creato dal musicista spagnolo. Ma non va dimenticato che *El Amor brujo* è del 1915; *El Corregidor y la molinera* è del 1917; e il suo rifacimento conosciuto oggi come *El Sombrero de tres picos*, viene condotto a termine tra il '18 e il '19. E dunque le intuizioni caselliane sono, a tal riguardo, originali e spontanee. Taluni brani del secondo quadro risultano particolarmente felici; perchè il « decorativo » della musica e il « pittoresco » delle immagini teatrali trovano spesso una giusta coesistenza. Tutto l'inizio — giovanette e monache converse che preparano la sala per la festa — la *Marcia di festa*, l'*Entrata del Gran Turco*. Si ha la prova qui, come prima di inoltrarsi in altre esperienze, Casella, nell'ambito di un'armonia impressionistica, possedesse un mestiere fortissimo, e come il suo eclettismo poggiasse sopra sacrosante ragioni musicali, traverso episodi e avventure vissute in prima persona. Ma il teatro vero, a parte i problemi inerenti soltanto alla musica, deve inventare una sfera ideale di vita, anche traverso il più sfrenato desiderio fantastico. E questo secondo quadro del *Convento* ricrea e inventa, almeno nei suoi aspetti esteriori e visivi, una vita veneziana immaginosa e sensuale. Riesaminando la musica della festa e ricordando lo sfarzo della rappresentazione scaligera, torna insistente il fantastico riferimento a quei concerti che si tenevano a Venezia, nel primo Settecento, negli « Ospitali femminili »: « L'orchestra, costituita da una settantina di ragazze, godeva grande fama per la disciplina cui era sottoposta. Non altrettanto severa

era la disciplina dei costumi. Sicché ai concerti settimanali del sabato e della domenica interveniva il fior fiore di Venezia, attratto, oltre che dalla magnificenza delle esecuzioni, anche dalla prospettiva di avvicinare nel parlatorio fino a tarda ora le « ospealere », e di fissare con esse appuntamenti clandestini ». Così Michelangelo Abbado nel suo *Vivaldi*.

Ad aumentare il lusso fantasistico, dopo l'entrata del « Gran Turco », sboccia il languido vocalizzo di Consuelo: garbatissimo brano dove fa la sua apparizione teatrale il caratteristico ritmo di siciliana che Casella userà largamente in composizioni posteriori facendone uno dei luoghi preferiti del suo « stile italiano ». Non manca, nel *Convento veneziano*, neppure l'accenno al gusto del *pastiche*: la citazione schumanniana sottolineante un lazzo di Arlecchino.

Non sembri sproporzionata questa sosta sul primo balletto: nonostante il ripudio da parte del suo autore, esso ci offre la documentazione di un giovanile eclettismo contenente diversi interessi che riguardano assai da vicino taluni importanti sviluppi successivi. Li riguardano non solo per il lato musicale — sonoro — ma anche per le immagini teatrali, per le fantasie visive, per il gusto « decorativo » che denuncia così la sua origine.

Dopo il *Convento veneziano* il primo lavoro per teatro composto da Alfredo Casella è la commedia coreografica in un atto: *La Giara.* Si è tutti d'accordo nel riconoscere tale composizione come una delle più felici che la modernità musicale italiana abbia dato. Precisando meglio, va anche aggiunto che un particolare « genere » teatrale tocca nella sua perfezione. Allo stesso modo di de Falla, il quale, secondo altri caratteri, altra formazione etnica, aveva portato il balletto ad uno schietto e fermo significato di costume. Tanto nella *Giara* quanto nei due balletti del musicista spagnolo è un carattere etnico a dare l'immagine di sé mediante il gesto musicale. L'immediatezza di questo gesto vale a provocare il moto delle figure sceniche con la stessa evidenza di una materia plastica e pittorica. Perché la musica — in de Falla e in Casella — raccoglie il





Con la moglie Yvonne a Champoluc (Val d'Aosta), estate 1925.

Tav. X



Con la figlia Fulvia a Siena, estate 1938.

meglio di uno stile, venendo risolta quasi per sintesi, a filo di sue più essenziali e vitali ragioni. Sull'occasione teatrale della *Giara* s'inserisce quindi proprio il risultato sintetico di tutto un periodo di lavoro e di esperienze. L'immagine del musicista — del suo modo di trasporre nella musica un fatto soggettivo e culturale — il rapporto con le forme, i generi, le storie dello spirito musicale, il parallelo che lo unisce alla vita d'altri uomini, il gusto, infine, quale si delinea sul complesso di tali elementi, si risolve nel risultato della *Giara*. Si trattava, stando ai precedenti, di coordinare materiali sparsi, passati traverso un eclettismo di cui appunto il *Convento veneziano* fu uno dei primi importanti esempi. Dopo gli assorbimenti da Stravinski, da Bartók, da de Falla, lo stesso eclettismo lo troviamo sciolto nello stile unitario del balletto italiano. Dopo una storia che era andata dai *Nove Pezzi* ai *Pupazzetti* e alla *Sonatina;* dal poema atonale *A notte alta* agli *Undici Pezzi infantili*, sino alle nuove vene stilistiche delle *Tre Canzoni trecentesche* e delle *Quattro favole romanesche* questa ridente e affettuosa commedia veniva a costituire un punto fermo. Perfettamente logico dunque che dopo di essa, nel medesimo « gusto », nascano la *Serenata* e la *Scarlattiana*. Poiché per la prima volta nella *Giara*, stante la compiuta forma teatrale e i motivi di fantasia e di stile ad essa connessi, gli assorbimenti da una media armonica, ritmica, contrappuntistica europea appaiono filtrati e tradotti sotto specie personale. Del resto, circa il valore e la posizione della *Giara* si sono sempre trovati d'accordo musicisti e critici delle più disparate tendenze. Quanto ha scritto Mario Castelnuovo-Tedesco sin dal 1925 è ancora oggi da sottoscrivere, e definisce con chiarezza i caratteri della composizione: « ... nella *Giara* tutto è affermazione d'italianità: dall'argomento, dovuto ad uno degli artisti più attuali e più nostri (a Luigi Pirandello) e felicemente ambientato sullo sfondo di una campagna siciliana, ai temi musicali. sapientemente scelti tra i più belli e suggestivi del folclore isolano, ai procedimenti sinfonici, di uno schietto sapore rossiniano, allo spirito infine del lavoro che partecipa ugualmente della commedia rusti-

cana e dell'antica opera buffa. Alfredo Casella ha saputo fondere tutti questi elementi nel crogiuolo della sua personalità, compiendo un piccolo miracolo di abilità e di buon gusto ». Nel minuto e attentissimo saggio di Louis Cortese si veda la documentazione d'altri giudizi usciti in occasione della prima rappresentazione parigina, dovuti alla penna di critici quali Vuillermoz e Roland-Manuel: tutti orientati nel medesimo senso.

Con la *Donna Serpente* siamo alla somma di quanto la « maniera » caselliana era andata accumulando in almeno vent'anni di attività. E si ha la conclusione e la dilatazione in misure operistiche di tutto un ordine morale e di un concetto edonistico di considerare il rapporto tra l'uomo e la musica, tra il teatro e la musica. Casella indica alcune fonti, per il canto e per il declamato, nell'*Otello* e nel *Falstaff*. Ma in verità nessuna opera moderna è quanto questa lontana dalla lezione di Verdi. Gioco e realtà si mescolano qui dentro nel desiderio, da un lato, di un teatro musicale classicistico fondato su un variatissimo umanesimo dove abbiamo persino un tentativo di equivalenza musicale della « commedia dell'arte » e un'eco degli *scherzi* madrigaleschi di un Banchieri o di un Vecchi; nell'aspirazione, sotto altro aspetto, verso un tipo d'opera-fiaba di schietta marca romantica. Del resto il macrocosmo della musica caselliana dal dopo guerra in poi, conosce anche, commisto al classicismo, il suo momento romantico. Lo stesso anno in cui s'inizia la composizione della *Donna Serpente* era nato il *Concerto* per violino e orchestra dove un dichiaratissimo mi maggiore — nel secondo tempo: *Adagio* — costituiva appunto un episodio di inequivocabile indole romantica (da ricordare in proposito la recensione di Mario Pilati uscita in « La Rassegna Musicale »). La *Donna Serpente* così appare come una sorta di crestomazia caselliana; il « fiore » dello stile e del mestiere di Casella; allungati — stile e mestiere — in proporzioni operistiche, secondo la coloritura di quell'immaginismo pittoresco che nacque con il *Convento veneziano* e costituisce, nel teatro italiano, avventura solitaria.

Nulla di cinico e di spregiudicato però, in siffatto edonismo

musicale e teatrale. Anzi: una sana e ottimistica concezione umana che intende ridare, con la musica, la figurazione festevole di un mondo favolesco e felice, dove le contese umane si risolvono in gioco ritmico, in pure strutture foniche. In questo senso la *Donna Serpente* è l'ultima opera ottimistica, e serena, l'estrema propaggine di un secolo maturo e sazio, prima abbia inizio l'era delle cosmiche sciagure.

Si trattava, ancora una volta, come in ogni occasione teatrale degna d'essere nata, di inventare, con la determinazione di un « tempo » musicale, la sfera di un mondo scenico, la concreta misura di immagini fantastiche, Casella l'ha fatto, con il sostegno ferratissimo del suo mestiere, spaziando su tutta la materia da lui sino ad allora adoperata, così da formarne — come ha scritto il D'Amico — « una specie di larga antologia e quasi enciclopedia ». Se ne deduce che in un'opera così ideata e condotta nulla sapresti immaginare o desiderare diverso da quello che è.

La preoccupazione di Casella componendo quest'opera fu « di raggiungere una musica agile, scorrevole, espressiva, ma sopratutto dilettevole ». La mira più giusta, trovandosi a trattare un agglomerato linguistico come il suo. Senza per questo rimangano ancora plausibili i luoghi comuni anti-drammatici fatti seguire alla precedente confessione: la persuasione cioè che « il teatro fatto di prediche, di pseudo-religione, di staticità e di contemplazione a scapito dell'azione, abbia fatto il suo tempo ». Gli è invece che anche la *Donna Serpente* vive sull'instaurazione di un rapporto con tutto un teatro moderno, e fonda la sua ragione e il suo costrutto morale nell'esser contemporanea di espressioni completamente opposte. Dalla diversità, ancora una volta, il risultare di un carattere. Così l'opera-fiaba italiana non poteva trovare mondo sonoro più consono di quello di Casella. « Un tipo di opera lirica dinamica, rapida e divertente », dice ancora l'autore (Abbiati, in occasione della rappresentazione dell'ottobre 1942 alla Scala, l'ha acutamente definita l'opera più rapida del teatro moderno!). Su questi tre aggettivi nascono le strutture foniche e formali più riuscite; e, per logica giu-

stapposizione, si concretano negli *adagi* alcuni momenti culminanti del più definito linguaggio caselliano. Sotto il segno della prima specie (« dinamica, rapida, divertente ») si hanno vere e proprie nascite formali. Che non sono però quei risentimenti di « forma chiusa » qualificanti come arie piccoli brani di poche battute, dove dell'opera sono da individuare i lati polemici negativi e superati. Per nascita formale intendo, ad esempio, l'invenzione e la struttura del *Prologo*, articolata in una felicissima rapidità. Oppure la *Sinfonia*: ch'è un esempio, dal lato del contrappunto orchestrale, del sinfonismo concertante caselliano. E molti altri brani andrebbero elencati, poiché il « corpo » dell'opera consta nell'applicazione dei tre aggettivi programmatici. Se non andavano tenuti presenti i postulati polemici, valgono invece le volontà espresse dal musicista circa i caratteri da imporre all'opera. Sotto la specie degli *adagi* si hanno le risonanze più umane che la fiaba riesce a suscitare nel musicista. Fanno la stessa logica giustapposizione per cui i movimenti lenti prendono posto tra gli *allegri* di sinfonia o di concerto. Agisce la medesima chiamata di voci stilistiche. Avremo così, nei concertati il risentimento di un classicismo che, dal punto di vista letterario, potremo riconoscere per Barocco. Un « sentimento » direi, del Barocco, che vive al di fuori del secolo o dell'età definita per tale. Da Händel a Spontini. In certe arie o duetti della *Donna Serpente* troviamo quasi il calco di modi händeliani; e nei concertati *gravi* il gesto della *Vestale*. Ancora una volta è la cultura di Casella a dar lo scopo; e il senso assunto da tale cultura in una vita di musicista. Ma ci sono, ho detto, i momenti degli *adagi* dove la risonanza diventa umana e il mondo favolesco sensibilizza la sua materia fenomenica. Allora, nell'eclettismo caselliano, c'è posto anche per una « poetica ». Sono i disegni affettuosi del personaggio di Miranda; il magico incantesimo del sonno di Re Altidor; e quel delizioso finale del secondo atto: « la mamma in un nembo di fiori è partita. Ritornerà ». Poi, dove tale materia modula verso l'eloquenza, tra i riferimenti da citare ci sarà anche il teatro di Rimski-Korsakov. Un nome già fatto anche da altri critici.

In una materia sonora tanto vasta c'è posto anche per approfondimenti linguistici che si riallacciano ai risultati raggiunti in tal senso nella musica da camera e sinfonica. Alludo al preludio che inizia il terzo atto: dove si arriva veramente a uno stadio di valore linguistico, e dove questo valore si costituisce di enucleazioni personali. Concluso il preludio ci si trova ad altro tema: Casella e il coro. Con il vasto brano: *Vaghe stelle dell'Orsa, etra solingo, astri del cielo in corsa eterna.* Al valore non si arriva nemmeno qui mediante intuizioni inventive. Vi si giunge per tramite umanistico, passando anche (e con marcata evidenza) traverso l'esperienza polifonica di Pizzetti. Perché un valore esiste; e delineato, chiaro. Ma costrutto con iniziative di intelligenza, di conoscenza. Che è un modo anche questo di arrivare al pregio d'arte. E siamo così al carattere-chiave della *Donna Serpente.* Forse, di qui, al nucleo primo della personalità di Casella. Perché l'opera, in tal senso, è opera-specchio. Quasi l'autobiografia di una vita dove il concetto logico e l'idea culturale raggiungono la lucidità massima che alla *forma mentis* di un musicista sia dato raggiungere.

A parte gli interessi multiformi posti in azione dalla *Donna Serpente* e il posto ch'essa prende nella carriera di Casella, un passo avanti notevole, riguardo all'essenzialità del valore musicale in quanto scaturito da occasione teatrale, viene ad esser costituito dalla *Favola d'Orfeo.* Se la *Donna Serpente* riassomma in estensione e in varietà tutto un periodo di vita e di lavoro, la *Favola d'Orfeo*, dello stesso periodo, sintetizza l'essenza dei valori, e sintetizzando innalza e rende più fermo il pregio d'arte. Dove l'opera fiaba raccoglieva tutta una mescolanza di cultura e di piaceri fonici, la piccola opera da camera invece sceglie la parte più lineare di uno stile composito, ne acuisce i caratteri personali e vi si attiene rigidamente. Lo stesso ch'era avvenuto prima con la *Giara.* Quasi una lezione di morale e di coerenza. Anche questa volta, come per la *Giara*, il bisogno di sintetizzare dà i suoi frutti; e abbiamo infatti una delle migliori riuscite caselliane. Giustamente ha scritto Cortese: « La partitura che Casella ha portato a termine

in quaranta giorni è uno dei lavori più limpidi, più logici, più raffinati che sia dato udire oggi ».

Come la *Giara* fissava la misura d'una commedia mimica italiana, qui nasce la struttura della piccola opera italiana moderna. Vi giocano infatti elementi nostri d'alta specie poetica e intellettuale. Il risentimento musicale della poesia polizianesca ridato traverso un'ideale equivalenza sonora: in quel continuo desiderio di musica che percorre l'intera stesura poetica dell'*Orfeo*, non solo, ma di tutto il Poliziano in genere. « Sapete ora di che si sostanzia la sua musica, — scrive De Robertis nel suo saggio, *L'arte del Poliziano* — e a che punto è dato di vederla nascere: allo svegliarsi di un sogno ». E qui, proprio a chiarire cosa rappresenti, secondo me, la *Favola d'Orfeo* nella vita intellettuale di Casella, quale parte assuma della sua « vocazione » e « missione » musicale, devo citare largamente sempre dal medesimo saggio dell'autore degli *Scrittori del Novecento*, dov'egli precisamente viene a dire dell'*Orfeo*: « Quella sostenutezza anzi che vi regna, di stile e di linguaggio e di rigore metrico, potrebbe far pensare a un melodramma proprio come fu concepito dai suoi primordi, da recitar cantando; e poichè vi manca la musica, il poeta l'ha, direi, supposta, con una versificazione tesa, alta, e che obbliga a una lenta enfasi. La musica certo avrebbe dato di suo quell'amalgama che manca ai varii stili: avrebbe dato all'elemento popolaresco il suo colore, ingrandite le parti gnomiche, aereato il ragionar sottile, armonizzato con più misti modi il continuo cantare. Avrebbe anche tolto o corretto incongruenze e stridori, supplito ai subiti trapassi, immesso una seconda vita in quelle scene patetiche e strazianti e segrete da antica pittura murale ». Bellissime parole nelle quali, insieme al perfetto concetto di ciò che la musica in sé può rappresentare nel rapporto con una specifica poesia, viene indicata, per una musica dell'*Orfeo*, la strada da seguire. Non recassero la stessa data di nascita — 1932 — il saggio di De Robertis e l'opera caselliana, si sarebbe indotti a supporre che le parole sopra riportate sieno state acutamente meditate dal musicista!

Gli è invece che Casella ha seguito il suo ineccepibile umanesimo, il quale, nel passare per vene poetiche e musicali, rende possibile la determinazione di un « gusto » tanto nitido e fermo da instaurare nei suoi stessi limiti la condizione vitale dell'opera. La musica, allora, ha veramente « dato di suo quell'amalgama che manca ai varii stili », « ha ingrandito le parti gnomiche », « aereato il ragionar sottile », « armonizzato con più misti modi il continuo cantare », « immesso una seconda vita in quelle scene patetiche e strazianti e segrete da antica pittura murale ». Per arrivare a questo il musicista ha dovuto rinunciare a qualsiasi indulgenza eclettica, impegnandosi tutto sulle possibilità linguistiche del suo stile, filtrando il culturalismo umanistico traverso i moti di una vita personale, per realizzare un risultato che è davvero fissato sull'efficienza del linguaggio: sui valori di un particolare alfabeto e vocabolario. Di qui la *Favola d'Orfeo* va considerata come uno dei più sicuri risultati di tutta un'attività, e come un modello di piccola opera italiana.

La stessa affermazione invece non può valere per il *Deserto tentato* composto tra il 1936 e il '37. La musica per teatro di Casella, lo sappiamo, non nasce da un problema dell'opera ma da occasioni teatrali cui applicarsi. Ora nel *Deserto tentato* è proprio l'occasione teatrale a mancare, e quindi la musica non può consentire la nascita di una « forma » teatrale, di una struttura particolare di opera. Quanto a risultato di teatro decadiamo dal « decorativo » verso « l'illustrativo ». Rimangono alcuni valori musicali, assolutamente isolabili, autonomi, che non riguardano affatto quanto si svolge sulla scena. Perché la contingenza celebrativa non era trasferibile in necessità poetica, e quindi riusciva impossibile la rifusione d'ogni elemento — musicale, verbale, visivo — nelle misure di uno specifico teatro. Nell'impostazione del «mistero» c'è tutta una immaginativa retorica che tenta invano di trasformarsi in poesia e in teatro mediante un apparato simbolico. Lo stesso autore del testo — Corrado Pavolini — è rimasto ben lontano da quanto egli ha raggiunto in altra sede, quando agivano i motivi della sua

vera indole letteraria e poetica. Ci sono i valori musicali, nel *Deserto tentato;* che non fanno corpo ma esistono quali entità isolate. E in primo luogo una partitura orchestrale dove il « mestiere » di Casella tocca in estreme raffinatezze. Tutto il preludio — con le voci solistiche e corali — condotto su quei nuclei stilistici che avevan dato luce alla *Favola d'Orfeo* e proseguono anche qui il loro senso linguistico. Lo scherzo che costituisce il II episodio: agilissimo, scorciato nell'immediatezza e rapidità di nascite musicali. La levità pastorale del V episodio. Assai minor ragioni di necessità palesano invece le altre parti: costrutte sul prolungamento retorico di una « maniera », piuttosto che su possibilità inventive comunque geniali e capaci di interessare.

Il motivo di tale disuguaglianza sta alla base della composizione. Nella mancanza di una condizione poetica e teatrale. Perché per il teatro Casella ha sempre bisogno di incentivi e di immagini che trovino analogia e rispondenza nella sua vita e nella sua cultura. Un modo anche questo — tra i tanti — di fare un teatro « umano »; un teatro come specchio del musicista. Dove per « umanità » e per « specchio » s'intendano soprattutto il concetto raziocinante e il rigor logico d'una storia personale.

Gastone Rossi-Doria

Le opere per pianoforte

« Nell'estate del 1902 fui chiamato in qualità di pianista-solista per tutta la stagione al *Casino* di Dieppe »: così scrive A. Casella nei *Segreti della Giara*, riprendendo poi: « Nella medesima estate 1902 scrissi per pianoforte le mie due prime vere composizioni: una *Valse-caprice* che arieggiava indecentemente Fauré ed una *Pavana*. Mandata questa ad un concorso indetto dal « Figaro », mi valse il secondo premio. La *Valse-caprice* è andata fortunatamente smarrita, ma la *Pavana* venne pubblicata da Enoch. Conobbi così, appena diciannovenne, le ebbrezze delle prime bozze e della prima copertina col nome stampato ».

Già: quando il fanciullo cui « assai maggior passione ispirava lo studio della composizione anziché quello dello strumento » si trovò cresciuto ormai a « pianista-solista » e sostituto direttore per le danze al *Casino* dieppese, e tra l'una bisogna e l'altra riprese le sue composizioni, non dette egli fuori una brillante quadriglia o un *cake-walk* — degno di quel suo bel pubblico — ma, per tutta concessione, quella *Valse - caprice* indecentemente fauréana e certo nemmen ballabile, e questa *Pavana* che, a ballarla, non ci avrebbe potuto pensare se non le fantasime. E fantasime, si badi, che venissero di lontano: almeno dal Seicento.

Giacché le meno antiche certo si sarebbero sconcertate di questa musica senza (o quasi senza) cadenze autentiche, incedente tra ambigui arpeggi e misteriose fanfare verso palagi silenti nell'ombra. Non già che questi modi (qui si naviga in pieno mare eolio, *idest* lidio grave), queste successioni di triadi su gradi... « litigiosi », queste allusioni ad altri toni da quelli della melodia, queste modulazioni a sorpresa — e via dicendo — le avesse giusto lui ritrovate

per primo, l'autore della *Pavana.* Di Mussorgski probabilmente egli già conosceva esempi del genere, e certamente ricordava quelli dei Francesi: dal Bizet e dallo stesso Saint-Saëns (*Samson, Henry VIII* ecc.) allo Chabrier, al preraffaelita autore della *Damoiselle élue* e specialmente a quel Gabriel Fauré che — un po' nelle « non molte lezioni » (o meglio: conversazioni) in Conservatorio, molto più nelle stesse sue musiche — a giudicar da questa *Pavana* e dalle pagine di poco ulteriori ci sembra aver veramente esercitato sulla formazione del giovane Casella un'« influenza altamente benefica ». Né mancava, tra gli altri, l'esemplificazione (un po' eteroclita a dir vero!) data dal curioso musicista delle *Sarabandes* (1887), *Gnossiennes* (1890) e simili: musiche, queste, che Casella però non conobbe forse tutte prima del 1903; il tono lirico delle *Gymnopédies* non è molto dissimile, osserviamo, da quello con cui s'inizia la *Pavana.* E quanto al Fauré, se ne ritrova il procedere in alcune allusive armonizzazioni, qui risolte, del resto, ancora secondo tradizione.

Gli esempî, dunque, c'erano. Soltanto, occorreva pensarci... Così che l'impegnata serietà di queste prime note ci conferma che la volontà, l'ambizione di Alfredo Casella era fin d'allora intesa a realizzare un musicista degno di questo nome: a vincere, sì, già in questo nostro mondo terreno, ma a vincere in buona guerra con buone armi. Non fosse che per questo: per questa cura del « far bene », del « rispetto al lavoro qualunque esso sia... » che il Casella scrive « *esser stato* sempre per *lui* altissima regola di vita », la modesta *Pavana* di Dieppe, quantunque l'autore l'abbia oggi in dispetto, pur ci sembra avergli ben meritato non soltanto la palma in concorso e « le ebbrezze delle prime bozze... » ecc., ma anche meritare per sè stessa l'onorevole numero d'op. 1, col quale oggi è distinta.

La prima composizione strumentale è dunque una pavana. La secondo, l'op. 3, è una *Ciaccona;* e questa volta « una delle liriche (*La Cloche fêlée*), sul noto poema di Baudelaire e la *Ciaccona* vinsero, nel gennaio del 1903 (?), i due primi premii in un concorso indetto da una rivista musicale ». Quantunque il pezzo abbia dovuto guadagnarsi l'attenzione anche per l'effetto concertistico — ottenuto

con una scrittura pianistica non nuova ma abile ed efficace (vedi per esempio le variazioni dal n. 5 al n. 10) — i valori più notevoli, a nostro avviso, emergono specialmente dall'impegnato costruirsi dell'edificio, dove le singole variazioni vengono organizzandosi (secondo esempi classici) in superiori unità, in più comprensive fasi, e quivi raggiungendo maggior precisione di tono lirico, di *Stimmung*. D'una spiccata originalità, ci occorre osservare, nel pensiero più non ne vediamo di quanto non ne abbiamo notata nella scrittura strumentale: è una composizione molto — come dire? — levigata, polita, ove si tende a contemplare il « tipo storico *ciaccona* », più che a confessare proprie velleità o particolari ammirazioni: semmai, un istologo potrebbe, con una certa pazienza, districare alcunché di franckiano nel contrappuntino di derivazione tematica che nelle due prime variazioni scorre sotto al tema e nella terza si riproduce, per gemmazione, nel soprano (riducendosi alla « cellula ») e nel contralto (variandovisi nuovamente, ma nel modulo, quasi a double, che aveva tenuto nella n. 1). Mentre non ritorna, qui, alcun chiaro ricordo fauréano: nemmeno là dove più lo si attenderebbe, come per esempio nel maggiore dal n. 6 (esposizione del tema nel nuovo modo) al 7 ed all'8: momenti, questi, soffusi di delicata poeticità in quei loro toni velati, pressoché arcani. Ed a chi lo volesse cercare, quel ricordo, nelle cadenze a sorpresa e nelle modulazioni a lungo giro che cominciano a prodursi nella strofa tematica di raccordo tra il n. 10 e il finale (sino allora, le cadenze esplicite s'eran tenute al solito eolio, mentre qui si presentano anche le autentiche, come pure si notano, qua e là, alcune spaesate settime di dominante, pedali, ecc., insieme a trascoloranti successioni triadiche), a chi, dunque, volesse citare il Fauré, si risponderebbe che non soltanto quel musicista, ma tant'altri ne potrebero dare esempî, e che ciononostante il Casella potrebbe presentare questi varî stilemi come suoi proprî, mostrandone nelle sue opere più mature (fino a quelle di oggi) il più audace, ma sempre riconoscibile sviluppo.

Se qualche segno di incertezza potrebbe scorgersi nel finale della *Ciaccona*, nessuno più ne troveremmo nella composizione che nel catalogo prende il numero d'op. 4; in quella *Toccata* che,

composta nel 1904, inedita e « rimasta inedita per quindici anni, ancora ineseguita per altri dieci... un bel giorno, non si sa perché, divenne improvvisamente celebre » ed ancora oggi è considerata dall'Autore come la più importante delle sue musiche pianistiche anteriori alla *Sonatina* del 1916.

Perché sia poi « divenuta celebre », non è vero che non si possa sapere: basta infatti leggerla una volta, per rilevare lo splendente effetto concertistico ottenuto da questa specie di « moto perpetuo » con una scrittura strumentale abilissima e già più interessante (per quanto non sensibilmente più nuova) di quella della *Ciaccona*. Splendente, però, di una luce... oscura! di color viola — si direbbe — qua e là balenante o incupita come in corrusche notturnità.

Si noti al riguardo il lampeggiamento — precipitante in una battuta dal sesto do-diesis al primo — del tema iniziale (che poi non è il vero tema del pezzo): il Casella del 1904 non ha svolto, infatti, questa idea che, specialmente nel suo secondo motivo, sarebbe stata, per il suo carattere energico, quasi händeliano, la preferita per il Casella d'oggidì; ma bensì ha svolto — probabilmente per l'ottimo rendimento sperabile in regime di « toccata » — i suggerimenti del motivo pentatonico do-re-fa-sol; melodizzantesi attraverso progressioni « circolari ». E anche si noti, allo stesso proposito, il « blu di Prussia » in cui si scande, sotto un rullante pedale di dominante — quasi di timpani — quel minaccioso avvertimento dei bassi che — non molto dissimile dall'inizio della futura *Sonata in la* di Pizzetti — per un certo tempo sembra voler generare un nuovo discorso tematico, mentre dopo una ventina di battute una rapida « cadenza » cromatica lo conclude quale semplice episodio, inquadrato tra sviluppo e riesposizione: episodio mirabilmente « a posto » nel complessivo discorso, di cui rialza l'interesse musicale (altrimenti in pericolo, dato lo scarso interesse intrinseco del fondamentale motivo pentatonico) evocandovi nuovi sensi di drammatismo. E anche s'è tentati di additare in questo episodio uno dei primi esempî (il primo potrebbe vedersi nel citato raccordo tra la 10ª variazione e il finale della *Ciaccona*) di quei momenti di sacro sbigottimento che s'aprono tanto spesso nelle ulteriori musiche di questo autore.

Pavana, Ciaccona, Toccata..... e verrebbe fatto di continuare: *Sarabanda*. Ma non possiamo, perchè in realtà tra la *Toccata* del 1904 e la detta *Sarabanda*, che è del 1909, intercedono composizioni destinate tutte — tranne un *Notturnino* — ad altro che al pianoforte: « Dopo il doloroso insuccesso dal concorso Diémer, nel 1906, avevo abbandonato il pianoforte come virtuosismo ». Distacco che si verificò, in quegli anni, non pure nel virtuoso ma nell'interezza del musicista.

Alcuni si lasceranno spiegare tutto ciò dalle melanconiche vicende del famoso concorso. E, in parte, non senza ragione, se ci si fermi alle condizioni psicologiche allora probabili nel Casella: un virtuoso tendendo infatti pur sovente, nel compor musica, a oltrepassare l'ordine propriamente creativo proiettandosi, per così dire, nell'esecutivo; e potrebbe supporsi che, sotto il disgusto subito nel « Prix Diémer », l'impulso musicale non si presentasse per allora, al Casella, nei caratteri « concertistici » del pianoforte. Si succedevano dunque così composizioni orchestrali e da camera, strumentali o vocali.

Quanto al *Notturnino* del 1909, esso è un *Andantino quasi Allegretto commodo* (sic) di 141 mis. (79 + 62) 4/4, in si minore (si maggiore in *B*), di carattere, come dice la didascalia, « dolce ed espressivo ». Che l'autore fosse « uno dei migliori compositori e dei migliori pianisti del tempo », bene facevano gli stampatori a informarne il lettore, con apposito imbonimento, a scanso di trascuranze nell'esecuzione d'un pezzo che lo stesso autore e padre, e lo stesso proavo Chopin (quello, per esempio, dell'op. 72), avrebbero durato fatica a dar per interessante. Anche meglio, però, ha provveduto Casella, dimenticandolo dal novero delle proprie opere, e passando, quanto a lavori pianistici, senz'altro alla *Sarabanda* op. 10, datata, del resto, dall'ottobre 1908.

Il pianoforte, dunque, era tornato presto in auge! Certo; ma va comunque notato, per scrupolo, che la detta op. 10 è concepita per arpa (cromatica); per l'esecuzione pianistica però basta qualche breve adattamento segnato tra l'una e l'altra portata dell'originale. Che l'autore sia lo stesso del *Notturnino*, non si direbbe, tanto alto è qui il tono e tanto serio, impegnato il lavoro; che piuttosto si

ricollega a quello della *Ciaccona* e della *Toccata.* In confronto con le quali esso mostra però un fortissimo sviluppo armonistico e timbrico: primo passo del Casella verso le travagliose risonanze del 1914. Sviluppo che qui si svolge ancora sotto il segno dell'armonia unitonale, sviscerata — è vero — in grande ricchezza di risorse: la cadenza modale, per quanto signoreggi (specialmente nella condotta melica), pure accetta la collaborazione delle funzioni del maggior-minore, senza che se ne ingenerino quegli attimi errabondi che abbiamo creduto di notare nel Finale della *Ciaccona.* Il che è certo dovuto, per molto, all'arricchimento — sia diatonico sia cromatico — dell'accordo (settime e none d'ogni calibro, alterazione della quinta, della quarta, della sesta ecc.); arricchimento onde sono ampliate, appunto, le possibilità della concatenazione. E, parlando di tali fatti armonistici, il pensiero correrà subito a quel Debussy che in quegli anni era giunto al fastigio della sua autorità. Specialmente vien fatto di ricordare questo nome, insieme con quello di un Ravel e d'altri francesi del tempo. Ma, senza negarne l'aspetto genericamente « ambientale », dobbiamo riconoscere che la composizione caselliana non *obbedisce* a determinate influenze: di « debussysmo », poi, non si notano tracce se non in qualche particolare privo di grandi conseguenze componistiche, come per es. nel Poco più lento a pag. 4, per le iterazioni dei membri di periodo e per la soluzione armonistica di certe « dissolvenze » (vedi per esempio pag. 4, mis. 6-9).

« Dissolvenze », del resto, nel senso cinematografico della parola, non nel senso di uno svuotarsi del flusso armonistico. Che presso Casella non si riscontra mai. Si veda, a questo proposito, la diversa e interessante soluzione della stessa frase nel ritorno a pagina 8, prima della ripresa A'.

Nel successivo lavoro pianistico (anche questo, però: *arpa cromatica o pianoforte;* ma il pianoforte qui non ha bisogno di adattamenti) e cioè nella *Berceuse triste*, op. 14, composta nel 1910, la fitta tela di ragno della *Sarabanda*, op. 10, cede il campo a una scrittura apparentemente più semplice, più nuda. Apparentemente, diciamo, poichè l'alleggerimento del pentagramma — dovuto alle esigenze del ritmo di *ninna-nanna*, da scandersi con evidenza





In alto: con L. Pirandello e J. Börlin per la preparazione della *Giara*, a Monteluco (Spoleto), estate 1924.

In basso: con J. Thibaud, di ritorno dal Sud America, 1930.

— non deriva affatto da un'interna semplificazione armonistica, ma soltanto dal maggiore intervallo di tempo intercorrente tra l'uno e l'altro accordo. Il quale accordo — anche se più sovente lasci sottinteso qualche suo elemento — resta, internamente, ricco quanto lo era nella *Sarabanda*, mentre la concatenazione si spinge a libertà più arditamente scoperte, specialmente in quell'« irregolare » succedersi di triadi cui è in gran parte affidato il senso di trasognata desolazione della prima parte. Tristezza che, nella parte centrale (il breve componimento è in normale forma *A-B-A'*) sembra scuotersi come in dolorosa domanda, serrandosi allora il discorso in cromatiche tensioni.

Non del tutto immemori dell'armonia debussyana (le cui analogie più prossime sono però, in parte, reperibili in certi *Preludi* del secondo libro [ed. 1913] come per esempio in *Feuilles mortes*) queste aggregazioni lasciano tuttavia sussistere l'impressione data dalla prima (e poi terza e ultima) parte: l'impressione, cioè, d'un momento di vena lirica, in figure musicali già visibilmente proprie.

Molto inferiore, a nostro avviso, la *Barcarola* op. 15, composta nello stesso anno della *Berceuse triste* e dedicata (già dal 1910) « Al Prof. Alessandro Longo ». Sarà essa da spiegarsi per gli « scarlattismi » della composizione? Non sappiamo. Ma questi « scarlattismi », in ogni caso, non ri-creano, né... ricreano, e riescono piuttosto voluti e talvolta anche sgraziati (certo abuso di note attigue), e di scarso lievito artistico (come all'Allegretto più mosso, quasi Serenata, con la batteria d'accordi arpeggiati a chitarriglia e i non meno iberici mordenti); e non avranno sedotto il dedicatario più di quanto non seducano noi.

Così anche non ci paiono molto importanti nel quadro della musica pianistica di un Casella, gli otto pezzi *À la manière de....* op. 17 (Primo quaderno ed. 1911, Secondo quaderno ed. 1913). Stranamente, questo nostro Casella, che di solito si ha in conto di proteico assimilatore e, per di più, di sagace umorista, eccolo a deluderci proprio in questo genere in cui avrebbe dovuto dimostrarsi imbattibile; « ... scherzi », ne disse il Castelnuovo (nel suo noto saggio apparso sul « Pianoforte », agosto-settembre 1925) « di un umorismo un po' facile e superficiale... ». Dove la facilità « e superficia-

lità » si rilevano anche dal mezzo posto in opera: la caricatura vi è ottenuta, infatti, per deformazione non tanto d'uno « stile » quanto di certi celebri frammenti, quasi a mo' di citazione: come nel *Brahms*, dove si ritrovano temi e passaggi sinfonici (specialmente della *Prima*) o nel *Franck*, che è una vera parafrasi del preludio di *Preludio, Aria e Finale* e della conclusione dell'aria. Qualcosa di simile si potrebbe osservare nel *Debussy*, ove però la citazione (specialmente dalla *Cathédrale engloutie*) è molto più discreta, e il tono diventa, quasi quasi... commosso! Il quale strano risultato si ha, senza le riserve dei « quasi quasi », nel *Fauré*: gentile melodietta trascolorante di frase in frase per arpeggi modulanti, di stile, appunto, fauréano. Ma non è già più caricatura; certo non è più ironia. E qui forse è la chiave: Casella non è riuscito a ghignare, con un minimo di effetto, su musiche da lui intimamente rispettate: o il ghigno gli è rimasto sulle labbra, o senz'altro gli si è convertito in affettuoso sorriso.

I primi ad apparire, distesi ormai e stecchiti su quattro travi, sarebbero dunque i corpi esangui delle povere *Danseuses de Del-*

phes? O si tratta di un'illusione ottica? Se c'è musica da doversi guardare, sì, ma anche udire, è proprio questa: si provi a suonarla (si *provi;* giacchè — nonostante l'assenza di qualsiasi « tratto » pianistico — il virtuoso pur ci vorrebbe: un virtuoso fuor del virtuosismo!) e nasceranno fieri dubbî in proposito: a meno che non le abbiano appesantite con inconsueti processi di mummificazione, di danzatrici delfiche non son queste le salme. Ci saranno, semmai, le spoglie di Diomede o del Telamonio. O anche quella del drago Fafner, o di qualche « Anziano » di Sarmazia? Tanto più facile quest'ultima supposizione, a chi si fermi troppo sulla dedica (*A Igor Strawinsky*) e sulla data, che s'avanza di già al 1914.

Data che, per altre ragioni, ci richiama a certo effetto che questa musica produce in noi, e che — per ricorrere ad un ultimo traslato — paragoneremo a quello di una rigida figura senza volto, la cui suggestione non ci venga dunque dagli occhi o dal muover dei tratti, ma piuttosto dalla stessa sua sagoma e dai suoi propri volumi.

Estate del 1914... definitiva scomparsa di Melisanda...

Svanivano le « forme senza linea, infinitamente mutevoli e imprecisabili e suggestive... sogno delizioso e demoniaco che potè apparire come l'unica verità nella decadenza d'ogni consistenza sana e muscolosa... Tuttavia l'armonia dell'impressionismo, soprattutto in quanto *aveva operato* con le sue negazioni tonali, *era stata* una storica presa di possesso, non un arbitrio », scriverà anni dopo il Pannain [1] soggiungendo poi che « il superamento di Debussy non significa (*intendi: non deve significare*) negazione di Debussy. Significa dargli una spina dorsale. Significa rivalutare liricamente la svalutazione di quel movimento che pareva dovesse degenerare nel sadismo sonoro della musica oggettiva ».

A parte il giudizio da pronunziarsi *ad mentem Guidonis* sulla liricità o anti-liricità delle varie reazioni anti-impressionistiche, notiamo come il 1913-14 non intese negare l'armonia debussysta — a giudicare dal testo delle musiche ora in esame — se non in una mi-

---

[1] *Musicisti dei tempi nuovi,* Ed. Paravia, Torino 1932, pag. 13 e *passim.*

sura abbastanza delimitabile, e per delimitabili sentieri. E' comprensibile, d'altra parte, come, praticamente, al compositore militante la questione si potesse sovente presentare quale problema d'ordine tecnico: il motto... guidoniano del « dare (*al Debussy*) una spina dorsale » annunziandosi allora i varî echi del vecchio motto di Cézanne, del *solidifier l'impressionisme*. L'irrigidimento della costituzione interna dell'accordo lungo tutta una serie di gradi corrispondenti non a un basso d'armonia, ma bensì al disegno melico, o — anche — apparentemente indipendenti da ogni sintassi melodico-armonica; la sovrapposizione di elementi tonalmente eterogenei: tutti questi stilemi già s'eran prodotti in certo modo presso il Debussy e si producevano presso tant'altri (ricordiamo specialmente il Ravel), ma in emersioni quasi sempre separate e comunque più condizionate che non condizionanti. A compattezza e autorità decisiva essi giungevano invece proprio ora, tendendo la nuova composizione ad ostendere soprattutto un gioco di rapporti specificamente volumetrici ove, tra l'altro, le già impressioniste spazialità (già dal Debussy ottenute spesso per allusioni e moti politonali) si proiettavano nella politonalità tra distinti piani autonomi: « Polyharmonie » (Vuillermoz) o « Contrappunto armonico » (termine accolto dal Casella, cui però noi preferiremmo il termine pure ambiguo — ma un po' meno — di « contrappunto d'accordi ») che per le prime volte si presenta, appunto, presso lo Stravinski e il Casella di quegli anni. Ed ecco, infatti, queste eterogenee file di sperticati « accordi » (in sé stessi ben raramente nuovi, e ostentanti — anzi — la propria normalità con la scarsezza dei rivolti e con la propria disposizione serrata) procedenti ognuna su di un suo piano *x*, parallelo od obliquo o contrario rispetto ai piani *y* o *z* intanto percorsi dalle altre. Accordi che generalmente recano al vertice, quasi lanzichenecchi sulle picche, la loro nota di *melos*, sicché la fila se ne vien compitando questa successione orizzontale — cui daremo il nome di « melodia » — al modo di quelle bande reggimentali di Pietro il Grande, ognuno dei cui musicanti, col suo corno a suono unico, era « addetto » a una nota: per eseguire una frase di otto diverse note, succedevansi colà otto valorosi.

Ora, già il procedimento dell'armonizzazione *ad notam discantus* mediante accordi ad identica calibratura, già esso — anche nel Debussy — menoma la virtù delle funzioni tonali, risolvendosi o in armonia « a macchia » o — altrimenti — in risalto dato alla linea melica dal molteplice suo raddoppio a intervalli di terza, quinta, settima, ecc. (Bas. Artom). Qui nei *Nove pezzi*, op. 24, si presentano esempi numerosi tanto dell'una sorte quanto dell'altra, dall'uno all'altro dei componimenti o anche nel seno d'una lor pagina. Il caso più frequente, però, è naturalmente l'integrale: la « macchia » giovando alla sovrapposta melodia (v. specialmente nell'op. 24 il n. 3, *Elegiaco*, e il 7, *Minuetto*, come poi nell'op. 28 il tema del 1° tempo e il *Minuetto*). Incidentalmente noteremo anche un'altra manifestazione del medesimo principio: il risalto dato alla linea da un raddoppio unico, come si presenta al n. 2 (mis. 20-24) — probabilmente non senza ricordi petruskiani — dove a formare la « macchia » basta il mantenersi di questo piuttosto agro intervallo di sedicesima (seconda) minore. Diverso, a nostro senso, l'effetto di tale procedimento quando questo s'investa nella continua contrapposizione di piani, e cioè nel vero e proprio « contrappunto d'accordi », almeno quand'esso appaia così come appare nelle citate misure del n. 1 (*Funebre*). L'interesse del quale *Funebre* — che giustamente il Cortese stima « una delle creazioni pianistiche più interessanti di Casella » [2] — non ci sembra scaturire da un risalto del *melos* quale *melos* (né dall'armonia quale armonia), ma semmai da quello di esso *melos* quale sagoma « qualunque » di questo o di quello dei poderosi volumi avanzanti tra i vari piani, l'un contro l'altro armati. Né per nulla, dianzi, avevamo alluso all'impressione d'un trasporto sugli scudi di « rigide figure senza volto » suggestive per le stesse lor sagome e gli stessi lor volumi.

Già in alcuni di questi *Nove pezzi* si annunziano desideri e anco elementi linguistici che ritroviamo poi (oltrechè nei *Pupazzetti*) nella *Sonatina* op. 28, datata da Roma 20 maggio 1916; primo pezzo pianistico *a solo* composto dal Casella dopo

---

[2] *A.C.*, Ed. Degli Orfini, Genova 1930, pag. 36.

quei *Nove pezzi*, e prima musica da lui composta in Italia. Nella quale, come nelle *Pagine di guerra* e nei *Pupazzetti* e nell'*Adieu à la vie*, l'Autore doveva poi vedere un segno di quella « crisi che travagliava allora la *sua* coscienza di artista, crisi che aveva soprattutto la sua origine nel dubbio tonale che Schoenberg, assai più che Stravinski, aveva determinato in *lui* », ma pur anche uno dei suoi lavori pianistici più importanti. Caratteristici, tra quei desideri e quegli elementi già annunciati nell'op. 24, ritroviamo qui specialmente quelli d'ordine armonico; e — del resto — proprio in questo ordine s'è sempre affisata l'attenzione di tutti (dal Casella stesso ai suoi esegeti e al pubblico) ogni qualvolta della *Sonatina* sia questione. « Nella *Sonatina* soprattutto (e poco dopo nell'*Elegia eroica*) la dodecafonia si affaccia alle porte. Tuttavia è anche evidente che... la natura italiana... difese (*il Casella*) sino all'ultimo contro una tendenza che — per quanto (*egli*) ammirasse — non poteva essere la *sua* ». Non intendiamo tornare su cotali fatti armonistici, ma dobbiamo pure osservare che la « difesa » esercitata dalla natura italiana del Casella contro la dodecafonia, se riportò la vittoria finale, attraversò nondimeno, nella *Sonatina*, un periodo per essa oscuro (il che non vuol dire che oscure siano state anche le sorti della musica): della tanto rinnegata dodecafonia, col suo risultato « atonalità », uno degli elementi teoricamente fondamentali, l'accordo per quarte, si può dire che in questa opera 28 esso costituisca per lo più il *genius loci*. Il cromatismo, pressoché assoluto, delle linee meliche — associato a tale integralità — compie il risultato « atonale ». A meno che non si pretenda per ammettere l'atonalità (nella misura in cui è possibile concepire e realizzare fatti atonali, che è misura limitata anche presso il « Battista » Arnoldo) di assistere al metodico svolgimento di operazioni a formula Hauer o Schönberg (formula ultima, beninteso: non certo praticata dall'opera 11 alla celebre 21!) o Goliscev o Eimert o Hauer e via dicendo. Pretensione che intanto dovrebbe scegliere *quale* dei diversi moduli sia da richiedersi, e poi sostenersi contro i vari imperativi della logica armonica e del senso. Ciò detto. dichiariamo da parte nostra una simpatia per la musica di questa *Sonatina*, maggiore di quanto non ne dimostri lo stesso Cortese. Ché oltre a ve-

dervi (e a ragione) un « lavoro difficile, un po' cerebrale forse nella sua complessità armonica e nelle sue ricerche di timbro e che esige da parte dell'interprete una perfetta conoscenza del giuoco dei pedali », a noi parrebbe giusto riconoscervi almeno quelle virtù di « fine umorismo », di rendimento « nostalgico e umano » che vengono riscontrate nei *Pupazzetti.* E raramente il Casella stesso ha avuto un momento di silenziosa felicità « operativa » quale sì nota nel lavoro di questa *Sonatina*: gioco di prestigio che dal breve giro del primo tempo sprigiona la più strana vicenda di sorprese, daî toni d'« indolente ironia » a quelli della fantasiosa aspirazione: sorta di « E' scherzo od è follia? » nella chiave... atonale di questa originale quanto indissolubile forma di fantasia-sonata.

Cui gli altri due tempi non recano smentite (periglio incombente sui sonatisti) nonostante il loro tono naturalmente diverso e « progressivo »: tono che nel secondo di essi, nel *Minuetto,* è più continuo, quasî monocromo, a dispetto di qualche breve interiezione. E soltanto chi non serbi il ricordo del primo tempo potrà accogliere l'interpretazione stilistica data dal Mersmann al procedere di questo *Minuetto* dalla prima strofa alle ulteriori (« L'autore inizia con un'idea tipicamente minuettistica che parrebbe adatta a procedere secondo le solite vie, ma dopo poche battute la dissolve al punto che nulla rimane del suo aspetto originario ») [3], procedere che esemplerebbe l'*eclettica* perizia del Casella. Dove il Mersmann si è lasciato guidare dalla sua tesi dell'eclettismo dei moderni italiani e « in alto grado » del Nostro; tesi che invece non può giovarsi di questo documento: la didascalia « tempo di minuetto tradizionale » non deve fuorviare; essa deve guidare, come un titolo o un motto, l'interpretazione ideale dell'intero *Minuetto 1916,* che dal « tradizionale » prende partito; e la « citazione » del tradizionale (prima strofa) è già essa avviata nell'interno del detto « *1916* ». Tanto che veruno jato s'avverte tra il primo tempo e l'esordio del secondo. Né alcuno riusciamo noi ad avvertirne tra questo esordio e le altre stro-

[3] *Die moderne Musik seit der Romantik,* Athenaion Verlag, Potsdam 1927, pag. 151.

fe, le quali non ne mutano a piacere le sorti stilistiche, anzi le vengono « rivelando »... come attraverso successivi bagni e riesponendole a nuovi raggi. Né le nuove immagini si scostano dalla prima come sostiene il critico tedesco: come non ritrovare, per esempio, a mis. 20 la ripresa (*A'*) di *A* — evidente — pur nella variante melica, per l'identità del caratteristico, incisivo periodo ritmico?

Col Finale si torna alla varietà di atteggiamenti del primo tempo; o — meglio — la si accentua, lanciandosi lungo e più avventurose « montagne russe »; imperniate queste, fin dalle prime pagine, su motivi di lega diversa per ritmo e per volume. Montagne russe che — dopo un altopiano lamaico ove riappare qual Fata Morgana il tempio delle « aspirazioni » (del primo tempo) — poi naturalmente discendono, dall'altro versante, in Cina. Non sappiamo se il giovane cinese per il quale « la musica europea era... un rumore privo di senso e... persino un'aria di Bellini suonava all'orecchio come un teorema cacofonico »[4] avesse avuto agio, in pochi mesi di relazione, di iniziare Alfredo Casella alle bellezze del *Li Chi*, ma dalla scrittura di questa cineseria (oltre che dalla citazione turandottiana dell'esordio della seconda parte) possiamo indurre che il vero iniziatore e maestro dovette essere appunto il poeta della *Donna Serpente*. Del resto, già dal principio di questo terzo tempo avremmo dovuto capire dove ci avrebbe portati quel motivo sulle famose cinque note... il quale, dopo una serie di finte e di parate, eccolo serpeggiar nei bassi più cavernosi, e lentamente snodarsi ed ascendere, tra sibili di flauti a becco e tonfi di gong, ai roboanti clangori dell'inno. Di tali e di molti altri effetti (notare, tra l'altro, quel che avviene nelle ultime sei battute, con quei quasi-tremoli a tre e quattro... *Hornsteinakkorde*, e con la « cadenza » risolvente in un accordo finale fa-do-sol-re-la [diesis] tanto le pentafoniche avvisaglie del terzo tempo quanto le dodecafoniche premesse generali) di tutti cotesti effetti, dicevamo, sembra che lo stesso Casella, mentre l'eseguiva in concerto milanese del 1917, « non *abbia* potuto udire nulla, tale fu il subisso di urli, di fischi, di imprecazioni che

[4] Vedi A. Casella, *I Segreti della giara*, pagg. 180-81.

si scatenò a metà del primo tempo e che andò crescendo fino alla fine ».

Nove pezzi op. 24, *Pagine di guerra* op. 25, *Pupazzetti* op. 27, *Sonatina* op. 28, *Elegia Eroica* op. 29, *A notte alta* op. 30: no, non si può dire che abbiano mancato, quei concerti, di una gratuita rielaborazione corale... Non mancava però neanche, tra le urla, qualche « suon di man con elle » a confortare l'ardimento del compositore (il quale del resto non ne aveva bisogno).

Fatto sta, che questo ardimento s'era accanito specialmente nella lotta per la nuova città armonica; la quale, durante le caselliane operazioni di bombardamento, restava poco o nulla visibile agli occhi della maggioranza del pubblico e dei musicisti.

E naturalmente quando Casella potè entrare nell'agognata città, questa gli si era già rinnovata. Volta per volta, anzi, gli s'era rinnovata, come è anche ovvio, di opera in opera. Dalle rigide, scoperte impalcature del *Funebre* (op. 24, n. 1) la politonalità erasi trasformata — nella *Sonatina* — trovando una libertà di rivolti e di registrazioni onde erasi fusa con l'Atonale. Libertà che essa stessa, in *Notte alta*, l'aiuta ad assumere nuovi ed apparentemente più « semplici » atteggiamenti. La persona che così si atteggiava era però assai più complessa, più matura, più penetrata nel concreto musicale che è, come concretezza, l'opposto d'ogni sistematico esclusivismo.

Le soglie di quel che Casella considera il suo « terzo stile », e che noi potremmo anche chiamare il suo « Rinascimento », da lui stesso sono indicate in alcune pagine d'intorno il 1920, come gli *Undici pezzi infantili* per pianoforte, op. 35, le *Tre Canzoni trecentesche*, op. 36, e qualche altra ancora.

Ma a queste soglie non s'arriva poi... a salti: si rileggano, per esempio certi lavori pianistici di tra il 1916 e il '19, come i *Deux Contrastes* op. 31 (composti 1916-'18) e le *Inezie* op. 32 (composte 1918), e si noteranno atteggiamenti che già avevamo visto nel Casella anteriore e si vedon poi in quello delle opere 34, 35 ecc. Il

primo dei *Contrastes*: *Grazioso*, che psicologicamente ci ricorda, anzi, il Casella dei pezzi op. 17 (questo omaggio a Chopin non è che una parafrasi dell'op. 21 n. 7 del Polacco, materia in variazione specialmente armonistica e quasi..... « amplificatrice »: vedi mis. 10-22) dà spesso il suono del *Minuetto* dell'op. 30, ma più « normalizzato », si direbbe, per la registrazione dell'accordo (la cui notazione, del resto, sembra mostrare appunto siffatto intento), e non perciò meno raffinato e gustoso. Il secondo, *Antigrazioso* ripresenta nella sua mirabolante ginnastica ritmica (sembra di stare in palestra!) esercizi cui siamo già stati allenati, prima che nella *Sonatina*, già nel secondo, nel nono e specialmente nel terzo dei *Nove pezzi* op. 24 (si noterà per esempio la maggiore finezza e novità di tessuto con cui è ora lavorato il raddoppio [qui duplice] a intervalli dissonanti). E, vicino a questi ricordi, ecco annunziarsi a chiare note, con la seconda strofa (mis. 28-46), il motivo pentafonico (tasti neri) che — su di un ostinato ad alterne quarte giuste — tutti conoscono dal *Preludio* dell'op. 35 e che, prima di arrivare a quest'opera 35 occupa sùbito tutto un altro preludio, quello delle *Inezie*. Lo occupa, tuttavia, in armonia non precisamente analoga; la sua politonalità certo è sostenibile; il canto della prima strofa, col suo tenore, s'intenderebbe in re diesis (= mi bemolle) minore con settima minore (scala jonia, ovvero frigia grave), mentre il basso, così come è notato, oscilla tra il bicordo di primo grado e la settima maggiore della moderna dominante la diesis. L'effetto complessivo, all'orecchio, è leggermente ambiguo fra il mi bemolle jonio e il fa diesis maggiore (non senza quella sfumatura di fa diesis minore data dal sol doppio diesis = la naturale). Ma la strettissima relazione che unisce queste varie scale realizzando un comune *Tonalitätskreis*, suggerisce piuttosto il termine, più adeguato, di « polimodalità ». Che, infatti, è una delle tendenze caratteristiche del Casella, esemplata in questo grazioso « momento musicale » in convincente naturalezza di eloquio.

Il procedimento del basso e multiplo pedale figurato si ritrova poi subito nelle altre due *Inezie*: nella miagolante *Serenata* (o...

Alborada?!), e nella *Berceuse*: più complesso, come disegno, in quest'ultima, per la presenza di un ostinato propriamente melodico che, in fondo, costituisce il centro focale del quadro (notarlo anche « tra le righe » dove sembrerebbe scomparso: per esempio al Poco agitando, che ne altera gli intervalli valorizzando lo spunto iniziale a semitono); e riesce così a organizzare, nella nostra impressione, la pluralità dei piani fonici. Piani che, un po' come nella *Berceuse* dell'*Uccello di fuoco*, levansi a creare intorno alla melodia un arcano alone di risonanza. Casella l'ha quasi sempre sentito così, il motivo poetico della culla; da lui ripreso tante volte dall'op. 34 alla *Nenia* dell'op. 24, all'*Elegia Eroica*, ai *Pupazzetti*, ai *Cinque pezzi* per quartetto agli *Infantili*, alla *Ninna nanna sarda* dell'op. 47: così, e cioè come suggestione di arcano; resa poi — naturalmente — in varî modi: non sempre per gran pluralità di piani, bastandogli talvolta il tradizionale oscillar di bassi, in tradizionale « ostinato », sul quale passa neniando il canto. Che sarà il caso, per esempio, della tenera canzoncina degli *Infantili*.

Ma quanto più convincente, appunto, quest'ultima, di cui « nessuna forse ha l'intima affettuosità » (Castelnuovo) [5]. Più convincente soprattutto in confronto con la *Nenia* dei *Nove Pezzi*, e anche della *III Inezia*: già per quella « affettuosità » che per convincere è sempre il segreto più efficace, ma più propriamente (siamo in cose d'arte) per la perfezione del quadro musicale, in quelle altre due non raggiunta. Perfezione, ossia indiscutibilità, sotto ogni riguardo, delle note che vi si leggono: mentre nelle op. 24 n. 6 e 32 n. 4 avremmo potuto notare qualche impurità stilistica (nella *Nenia*, per esempio quel vago ricordo stravinskiano, quella scrittura pianistica alquanto « grossa », che sapeva un po' di adattamento), qui negli *Infantili* op. 35 invano se ne cercherebbero i segni: « pochi mesi dividono i *Cinque pezzi* per quartetto da questa piccola *Suite* pia-

[5] Recensione degli *Undici pezzi* in « Il Pianoforte », Torino, dic. 1921, pagina 376.

nistica » scrive il Casella « ma gli *Undici pezzi* segnano però la liberazione ultima dalle incertezze e dagli esperimenti e l'entrata sicura e consapevole in una fase creatrice ormai personale e chiarificata ». E a questa considerazione dell'Autore, prevenuta del resto da altri, altri ancora hanno aderito e aderiscono, ammirati del virtuosismo componistico (non pianistico, intendiamoci!) celato in questi pezzi « in parte assai fini e di facile esecuzione » (Mersmann)[6] e così interessante « per il progresso armonico nella semplificazione... per i contrasti tra l'impiego di linee melodiche appartenenti ed una sola o diverse tonalità... » (Cortese)[7] o anche più spesso sedotti — crediamo — dal finissimo effetto immediato col quale su di un ascoltatore non « sognante », ma anzi « sveglio, attento » (Fleischer)[8] la recente musica del Casella sa operare: effetto che, a giudizio plebiscitario, già si produce da questa op. 35. Esso era anzi già manifesto da varie pagine anteriori: ricordiamo, per esempio — nel campo pianistico — alcuni pezzi dell'op. 24 (il secondo, per esempio, o il quarto) o meglio la *Sonatina*, i *Contrasti*, la prima e la seconda delle *Inezie*. Ma in quasi tutte codeste pagine c'erano ostacoli abbastanza sensibili: o la brutalità della dissonanza, o la complessità della sintassi, o — generalmente — una certa difficoltà di lettura al pianforte: difficoltà da attribuirsi in gran parte allo stile piuttosto inconsueto e sconcertante. L'« agilità, il gesto oltremodo incisivo... (*che*) spesso risveglia lo spirito nettamente teatrale dell'antica scena italiana, anzitutto dell'antica Commedia dell'Arte... » (Fleischer), non ci sarebbe dunque bisogno d'attenderli fino alla *Giara*: la *Sonatina*, o non è forse una mirabile rappresentazione alla Gozzi? E le sue maschere riappaiono tra le righe degli *Infantili*: soltanto, esse hanno ora lasciato gli intrecciati giochi del '16 per uscire più esposte e spericolate: da funam-

[6] Loc. cit.

[7] Loc. cit.

[8] *La musica contemporanea*, Hoepli, Milano 1938, pag. 205.

boli che, divertendo il giovin pubblico, intanto rischiano elegantemente la pelle. Eccone uno, ad apertura di scena, che volteggia su di una scala di seta, sospesa orizzontalmente a un palmo da terra, e su terra pur non tocca il piede (se la toccasse cadrebbe d'inciampo). Per accrescere il vezzo, dalla scala son tolti due gradi... Ed ecco l'altro che danza alla scozzese, scalciando a terra e a manca ad angolo piano, impassibile l'ottusa mutria fino alla sballatissima stretta finale. E — dietro al capannone — ecco una mammina alla culla del suo piccolo...

La nuova *Camera dei fanciulli* è già fatta.

È un gioco di mutanze, se si vuole; di trovate, di partiti, di *trucs* (che non è « trucchi »): ognuno di questi pezzi sfrutta un suo singolar partito musicale adocchiato dall'esperto compositore in noci che ad altri avrebbero rotto i denti: l'irregolare andirivieni dei diesis in equilibrio al disopra del regolarissimo « ostinato » di due bicordi « naturali » (ove l'einsteiniano *Tonalitätskreis* è molto più ascoso che non fosse nel consimile Preludio delle *Inezie;* ma pur si potrebbe scovarlo...), o imitato (già fin dalla « testa ») a canone d'ottava. Così la... *españana* del *Bolero* con le sue giravolte modulatorie a equilibrio perso e ripreso « a torso immobile » (come — del resto — vuole la stessa coreica tradizionale di questa danza!). Denominatore pressoché comune dall'uno all'altro pezzo è l'ostinato a pedali doppi o multipli (o almeno ritmico o melodico) che — se fornisce in alcuni quel chiaro partito per la pianificazione politonale (come s'è visto nel *Preludio*) da alcun teorico esemplificato appunto con le larghe applicazioni caselliane dell'op. 35 (Einstein) — in altri s'accorda liberamente con l'armonia del canto.

Con questa mattinale chiarità d'*Infantili* si apriva dunque la « Giornata terza » (tanto per intenderci), e come si sa, dal buon mattino si poteva augurare il buon meriggio. Nascono ora infatti molte delle più felici musiche caselliane, dalla *Giara* alla *Partita,* al *Concerto romano,* alla *Scarlattiana,* alla *Serenata* e via dicendo (son cose che tutti conoscono, ormai). Per pianoforte solo, però, non ne troviamo fino all'op. 47 (1928): trascrizioni di due canzoni

italiane, e cioè di una *Ninna-nanna sarda,* a noi particolarmente gradita, e di un'agile *Canzone a ballo* abruzzese.

Poi, ancora musiche di largo impegno, sùbito dall'opera 48 (che è un concerto per violino) alle opere 50 e 51 (*Donna Serpente* e *Favola d'Orfeo*). L'op. 52 però è quella dei due *Ricercari sul nome B.A.C.H.*, che per l'A. costituiscono il quarto dei suoi migliori numeri pianistici; il quarto, s'intende, in ordine di tempi, non d'importanza: « Consideriamo quest'ultima composizione — che oppone alla polifonia severa ed espressiva del *Funebre,* la serrata costruzione e il possente dinamismo dell'*Ostinato* — come la più perfetta composizione pianistica di Casella fino ad oggi » (Cortese). E « più perfetta » o meno, certo essa manifesta a chiare note, specialmente nel primo Ricercare, un alto impegno spirituale: una cara memoria si desta nel compositore di questa « piccola elegia funebre » *ricercata* tra le note del grande nome. Ricercandovi, del resto, la bachiana ammirazione per quel Frescobaldi il cui ànsito — permeante di sostanza tematica il benché minimo inciso — è qui ricordato, probabilmente, anche per effetto della sintassi moderna, atta ad evocazioni secentesche anche meglio che a quelle del rigido « maggiore e minore ». Più « concertistiche » le possibilità del secondo pezzo: di quel concertismo, beninteso, che nel Casella è più frequente, e che si produce da caratteri struttivi più che da ornamentazioni o da escorsi più o meno brillanti. Qui, il partito sta nelle interferenze di figure in terzina, quasi da tarantella, come nella prima parte, o da altri scioglimenti ritmici, per lo più in *legato,* varianti sull'ostinato *staccarsi* delle quattro note tematiche in valori uguali. Varietà ritmica che appunto risalta tanto più efficace per la presenza di questo isocrono « ostinato ». E l'effetto concertistico che ne scaturisce si va poi potenziando con il sempre più vivace « animando » della stretta finale. Tutto compreso, questo secondo è già meno « ricercare » di quel che non fosse il primo: nel senso che delle possibilità tematiche non ne vengono sviluppate se non poche, affidandosi il pezzo sovrattutto al partito ora esposto.

Ben più complessa la composizione della *Sinfonia, Arioso e Toc-*

cata op. 59 che, seguendo ad una *Sinfonia a quattro*, a un *Notturno e Tarantella* per violoncello e orchestra, e a quattro grandi lavori sinfonici (*Introduzione, Aria e Toccata* per orchestra, *Concerto per* trio e orchestra, *Introduzione, Corale e Marcia* per orchestra di fiati, *Concerto* per violoncello e orchestra) sembra trasferire nel regno della tastiera le ampie concezioni struttive cui l'A. s'era in quei lavori impegnato. « Si tratta evidentemente del mio lavoro pianistico più importante, non solamente per mole, ma anche e soprattutto come contenuto musicale. Le esperienze della *Introduzione, Aria e Toccata* per orchestra, del *Concerto* per violoncello e orchestra (ed anche del *Triplo Concerto*) ed anche quelle della *Donna Serpente*, giungono in questo trittico in una definitiva chiarificazione » (Casella).

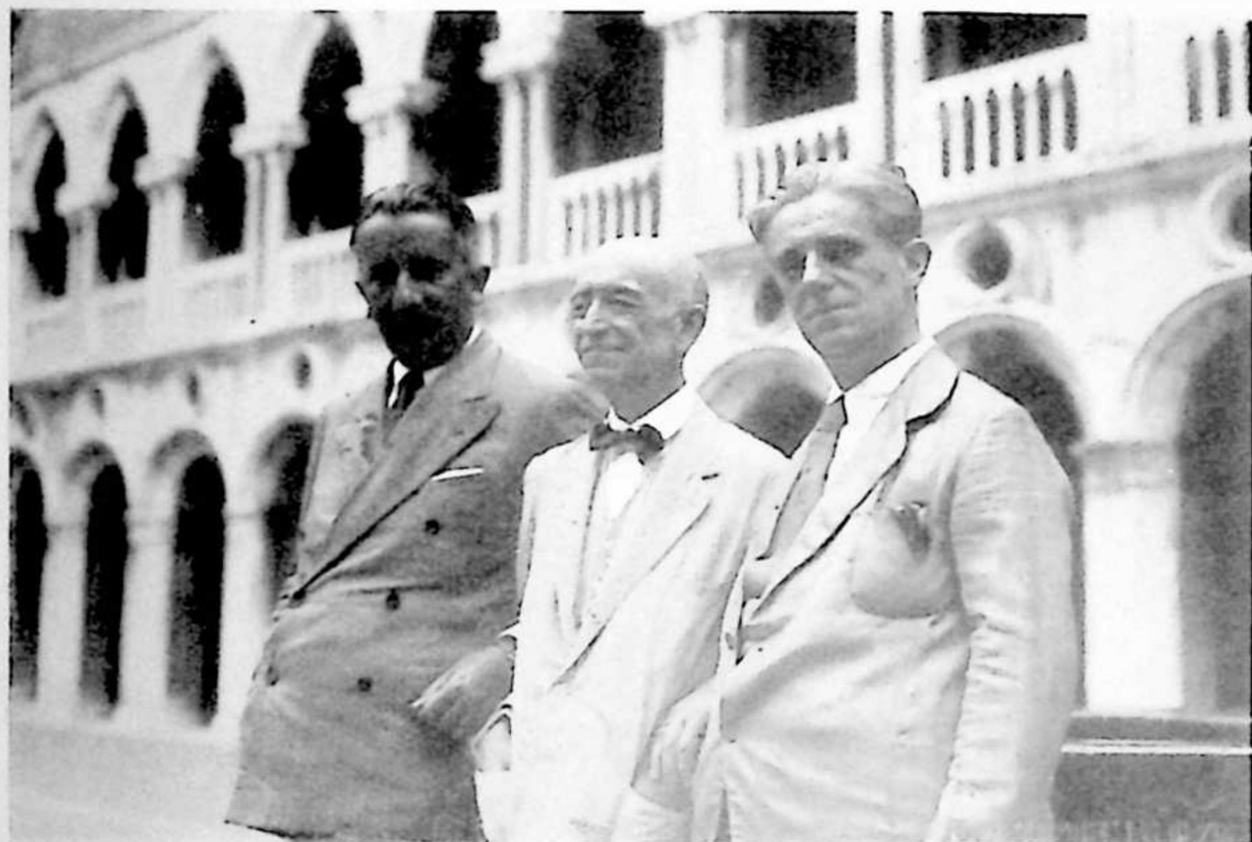
Già s'è detto, infatti: non è dubbio l'alto impegno col quale l'autore di quelle ampie pagine sinfoniche passava, nella primavera del 1936, ai due righi del pianoforte, né dubbia è la complessità del nuovo lavoro: complessità che non sempre necessariamente esige « complicazione » nella scrittura. Non sempre, è vero, come dimostrano molte zone di quest'op. 59. E' innegabile, d'altra parte, l'aspetto assai denso di certe altre zone: già nella *Sinfonia*, ma specialmente nell'*Arioso*. Zone, queste ultime, che in partitura d'orchestra non presenterebbero probabilmente tale aspetto, sicché il Casella potrà agevolmente smentire l'accusa d'aver contraddetto alla suo professione di fede, quasi contemporanea, secondo la quale « l'èra della musica complicata è finita... ». Ma il pianista che si faccia ad eseguire l'op. 59 non sarà subito d'accordo, giacché un forte còmpito, e rude, l'attende: non tanto per imbroccar le note, no, quanto per dare il dovuto risalto alla struttura dell'opera. Ci vorrà, comunque, un fraseggio che sappia districare nel tempo stesso che fondere: districare, vogliam dire, le molte subordinate e coordinate di questo discorso idealmente unitario, e dare ad esse il loro giusto valore funzionale. Certo, la propedeutica più diretta gli verrà dalla scuola della musica barocca: non pure la cembalistica ma anche e soprattutto l'organistica e la sinfonica. L'organo

dei Frescobaldi, dei Bach, degli Händel, il concerto e via dicendo.

Poichè — giocando di parole su quel tale « Rinascimento » segnato dall'op. 35 — qui si potrà ben concedere al Casella l'adozione di quel termine di « Barocco » cui egli spesso ricorre per caratterizzare le sue preferenze stilistiche dal *Concerto romano* in qua. Grandiosità di gesto e di atteggiamenti, alla Händel (vedi i concerti grossi e quelli d'organo, ma anche qualche pagina cembalistica, quale per l'esempio l'*Ouverture francese* della *Suite VIII* in sol minore) appare già nell'introduzione in Largo maestoso alla *Sinfonia;* come il piglio energico, rude, quasi alla marcia, dell'idea iniziale dell'Allegro può ricordare — anch'esso — le medesime precedenze. E, del resto, la disposizione: Adagio solenne, essenzialmente omofono, a figure puntate — Allegro, a spunto in note ribattute e con avvio a imitazioni — breve Adagio conclusivo, è pure disposizione cara allo Händel ancor più che agli altri barocchi, dopo il suo fiorentino iniziatore. Ritorno al Barocco, dunque? e in particolare a Georg Friedrich? Preferiamo dire non « ritorno », ma « studio della storia », quivi compreso, o Lettore, anche lo stesso autore di certe *Sonate* op. 53, 101, 111, senza il cui storico intervento le anzidette forme barocche non sarebbero rinate nel Casella così sature di interni modi discorsivi, né in iscrittura così pronta a varietà di escorsi. Che non fu determinata ricordanza; né il critico avrebbe rammentato quell'autore di sonate se non proprio per rilevare la larghezza del mondo storico in cui la *Sinfonia, Arioso e Toccata* ha le sue naturali precedenze. Ché di sonata alla Beethoven qui non si troverebbe l'essenziale elaborazione drammatica di due « personaggi » tematici l'uno all'altro antagonisti. Ed è per questo, anzi, che noi non si accoglierebbe la proposta del Mantelli per una sostituzione del titolo attuale con « la più breve denominazione di Sonata » [9]; nonostante l'intimo collegarsi dei tre pezzi, giustamente notato dallo stesso critico. La sonata, quale la si intende comune-

---

[9] In « La Rassegna Musicale », Firenze, settembre-ottobre 1936, pag. 264.



Con M. de Falla e G.F. Malipiero a Venezia, 1932.

mente, è quella consacrata, almeno da Beethoven, a quel tale dualistico conflitto tra idee tematiche, di cui non abbiamo qui i termini stessi, né — quindi — la caratteristica elaborazione. Che nell'intero componimento e che già nel seno del primo Allegro si possa assistere a una vicenda drammatica, potrà magari darsi; ma converrà rilevare che essa vicenda non porta al proscenio — quali elementi antagonistici — due o più idee tematiche onniresponsabili, ma — piuttosto — varie evidenze ritmiche e volumetriche. Come abbiamo notato già altra volta, il concepimento musicale del Casella si mostra anche qui come un poliritmico gioco di volumi; di volumi — anche — a tono lor particolare. Gioco che, a grandi linee, si celebra nel rapporto tra quelle maggiori « masse di tono » che sono i due, i tre pezzi, o tempi, unentisi in *suite*, in concerto, in « trittico », e simili componimenti. Esistendo infatti altri modi di « unione », e altre cose da unire, oltre quelle storicamente attribuite alla cosiddetta composizione sonatistica: salienti, nella storia, appunto quelle che si ammirano in tanti concerti, col loro allora relativo « stile concertante » di cui la *Sinfonia, Arioso e Toccata* può meglio ricordare le caratteristiche successioni e contrapposizioni tra gli elementi singoli e tra le singole masse. Concerti, stile concertante, ecc. ecc.: oh, e le sonate del Sei e quelle, più note, del Settecento? Certamente; ma la gran notorietà, come dicevamo, va ad altre, mentre il loro carattere di « poliritmico giuoco di volumi », semmai, ci era riproposto dalle sinfonie rossiniane. Precedente che il Casella infatti ammira e vien citando, e cui anche vuole spesso rifarsi. Differendo però la sua arte dalla rossiniana — oltre tutto — per le sue particolari virtù liriche, vaghe del senso della vita come ottimistica marcia (Colacicchi) è vero, ma d'un ottimismo che non si bea in sé, al di là del Bene e del Male, ma s'arresta anzi sovente in contemplazione di singoli miraggi, tra di Fate Morgane e d'aurore boreali, di cui pur vibra talvolta il suo cuore. Come appunto in alcun momento dell'*Arioso*: da mis. 53 in poi, per esempio, e specialmente al « Misterioso, Solenne ».

Con la *Sinfonia, Arioso e Toccata* op. 59 termina per ora la serie delle musiche pianistiche dal Nostro già date alle stampe. Ma già

nel 1942 altre due, di singolare valore, ne eran nate: un ampio *Studio sulle terze maggiori* (110 mis. in 3/4), e un raccolto *Ricercare sul nome di Guido M. Gatti.* Inedite ancora, non ci consentono lunghi commenti. E, del resto, al carattere di questo *Studio* già chiaramente allude la didascalia: « Presto, veloce, leggero e fantastico », quale infatti si conviene a questo volo d'Astolfo, sul suo ippogrifo, verso la Luna...

Poi, il *Ricercare*: il terzo, dunque, dopo i due *sul nome B.A.C.H.* Son passati dieci anni, dall'op. 52 a questa che ne riprende il titolo e il componistico avvio. E, se volessimo additare un precedente alla nuova pagina, forse non potremmo sceglier meglio che, appunto, il primo di quegli altri due. Ma sarebbe arbitrario: questa del 1942 è una apparizione assai singolare, quasi *einsame Blume*, nell'opera del Nostro: quasi d'un affettuoso confidarsi, onde dal tema si snoda e si empie il canto, ed esita poi, verso la fine, e par che rattenga il suo respiro.

Iterati interrogativi: non più ad altri, forse, che a sé stesso.

Roman Vlad

Il trascrittore



Dovrebbe essere universalmente noto — ma data l'estrema facilità con la quale oggi, come sempre, si tende a dimenticare fatiche e meriti, non sarà inutile ripeterlo — che l'attività di Alfredo Casella fu una delle più feconde e multilaterali che un musicista italiano abbia mai esplicato. Infatti, egli non si limitò ad influenzare il corso della storia musicale italiana mediante le virtù intrinseche delle proprie opere, ma agì anche direttamente sulla vita culturale del paese attraverso una instancabile, varia e feconda opera di studioso, trascrittore, esecutore, insegnante, organizzatore, scrittore, promotore e anzitutto animatore.

Il reale « peso specifico » che la personalità di Casella acquista nell'ambiente particolare della nuova musica italiana e in quello generale della moderna cultura italiana, non può risultare che da una considerazione globale dei vari aspetti della sua proteiforme azione. Questi vari aspetti interferiscono, sono strettamente interdipendenti e si illuminano chiarendosi reciprocamente.

L'analisi separata di ognuno di questi aspetti potrà avvenire solo in funzione propedeutica, avendo in vista la ricostituzione del quadro d'insieme dell'operosità caselliana e tenendo ben presenti i rapporti d'interdipendenza di cui sopra. Questo vale soprattutto per quel che concerne i rapporti tra l'attività di trascrittore del Casella e la sua attività creatrice « originale ». Lungo tutto l'arco del loro divenire, queste attività si condizionano reciprocamente, allacciandosi in nessi così stretti da rendere problematica la possibilità di tracciare una linea che le distingua in modo netto ed inequivocabile. D'altra parte non appare scevra di problemi neanche la delimitazione dell'ambito entro il quale si definiscono le trascrizioni

rispetto a quello che compete alle elaborazioni, revisioni ed edizioni didattiche. Il compositore stesso non ha mancato di formulare i suoi concetti circa la trascrizione: i passi più significativi al riguardo si trovano nelle parti concernenti la trascrizione in generale nel capitolo VIII, dedicato specificatamente alla trascrizione per pianoforte, del libro *Il Pianoforte* (Ricordi, 3ª ediz. 1954, pag. 81 e segg.). E' ovvio che il criterio per individuare i limiti di cui sopra (che dovranno essere poi i limiti entro i quali avrà da mantenersi questo scritto) bisognerà ricercarlo anzitutto nel capitolo sopracitato. Dopo aver accennato alle origini di quella che egli chiama costantemente « l'arte della trascrizione », Casella ne dà la seguente definizione: « Per ben definire che cosa sia la trascrizione (parliamo qui, beninteso, di quella sola che ci interessa, e che costituisce di per sé opera d'arte), occorre ricordarsi che il fatto musicale è il concretamento di un sentimento (o intuizione) in una forma, che potremmo chiamare provvisoria, che sarebbe quella del documento manoscritto o stampato dal quale poi l'interprete ricava la forma definitiva e sola vivente dell'intuizione originale che non è altro che l'esecuzione ». E più oltre: « Ma può anche avverarsi il fatto che chi legge il medesimo documento originale senta poi la necessità di dare a quel sentimento che rivive nel suo spirito una nuova forma musicale. E qui nasce appunto la trascrizione musicale, che non può mai essere una copia dell'originale, ma una sua speciale " interpretazione " (abbiamo già usato questa parola per una trascrizione bachiana) [1] di quella col nuovo contributo della cultura, del senso critico, del gusto, della personalità, insomma, del trascrittore ». E, dopo aver ribadito che lo interessano solo le trascrizioni che egli chiama « storiche », intendendo con ciò quelle meno fedeli al testo originale e quelle dove maggiormente risulta evidente la personalità del trascrittore, Casella dichiara: « Non ci possono interessare quelle semplici quotidiane trascrizioni che non mirano al di là della pura ricerca, nel nuovo strumento (o nel

[1] Casella si riferisce alla sua trascrizione per orchestra della *Ciaccona* di Bach.

nuovo complesso), di valori timbrici che si avvicinino il più possibile a quelli originali ». Concludendo il compositore afferma che nei casi che lo interessano, l'opera del trascrittore « ha ogni volta obbedito ad una necessità interiore, e che il risultato finale è sempre stato la sovrapposizione di un nuovo mondo sonoro ed espressivo all'originale, giungendo quello a prendere su questo il sopravvento e componendosi in nuova forma. Ed abbiamo finalmente constatato come quelle apparenti libertà, talvolta audaci, altro non erano finalmente che una profonda eccezionale penetrazione dello spirito di quelle musiche ed una forma superiore, se pure anormale, di rispetto e soprattutto d'amore verso quei capolavori ». Traendo le somme da questa doverosa esposizione dei principali concetti che Casella aveva sulla trascrizione, diremo subito che non ci sembra possibile enuclearne il criterio che andiamo cercando. E questo non tanto perché ci sentiamo costretti a revocare in dubbio la validità teorica delle proposizioni caselliane: nessun dissenso, per quanto profondo, sarebbe di per sé sufficiente a indurci a parlare delle trascrizioni di Casella senza tener conto scrupolosamente delle concezioni che egli stesso aveva formulato sull'argomento. Comunque, se dovessimo entrare nel merito della definizione caselliana riportata più sopra, saremmo indotti anzitutto a porne in discussione le premesse sulle quali egli la fonda. Così quella equazione alternativa tra « sentimento » e « intuizione » non è accettabile.

E questo sia che si adotti l'accezione bergsoniana secondo la quale l'intuizione si prospetta come quell'atto conoscitivo per cui, in virtù d'una « specie di *simpatia intellettuale*... ci si trasporta nell'interno d'un oggetto, per coincidere con ciò che ha di unico e per conseguenza d' inesplicabile » [2], sia che si consideri la questione dal punto di vista del Croce, secondo il quale il sentimento non è certo equiparabile all'intuizione e con essa intercambiabile dal momento che « l'intuizione è veramente tale perché rappresenta un

[2] Vedi Enrico Bergson, *La filosofia dell'intuizione*, introduzione alla metafisica etc, a cura di Giovanni Papini. R. Carabba, Lanciano 1935, pag. 17.

sentimento, e solo da esso e sopra di esso può sorgere »[3]. Delle perplessità ci suscitano poi il carattere di provvisorietà che Casella attribuisce alla « forma » fissata nel « documento manoscritto o stampato » e per converso la qualifica di « forma definitiva » che egli attribuisce all'esecuzione. Stando al significato testuale delle sue proposizioni, sembrerebbe che Casella si ponga esattamente all'estremo opposto di quello segnato dalla concezione che Busoni espresse nel suo *Abbozzo di una nuova estetica della musica*[4] per cui l'opera musicale, nella sua intatta complessione viene a collocarsi al di qua e al di là del suo concreto inveramento sonoro, conoscendo cioè la sua esistenza ideale prima e dopo « aver risuonato ». Di conseguenza per Busoni la sfera del concetto di trascrizione viene ad abbracciare l'intero ambito della concreta attività musicale sia creativa che riproduttiva. Così, tutto diventa trascrizione: ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta. Nel momento in cui la penna se ne impossessa il pensiero perde già la sua forma originaria ». « Il passo da questa prima ad una seconda trascrizione è relativamente breve e senz'importanza »., « Anche l'esecuzione di un'opera è una trascrizione... ». Pur così divergenti le concezioni di Busoni e di Casella si toccano in talune deduzioni estreme. E ci sembra che tali concezioni abbiano in comune come profonda radice la sottintesa sfiducia non tanto verso il « documento scritto o stampato » che riflette e fissa in una convenzionale immagine grafica la forma sonora plasmata mentalmente dal compositore, ma una sfiducia verso questa stessa forma in quanto atta a trasmettere in modo eternamente immutabile l'originaria intuizione creativa del compositore rendendola esattamente recuperabile a chi ne appercepisce la realizzazione sonora.

A questo punto ci diventa chiaro che le nostre opinioni e le concezioni caselliane sovraesposte trovino una zona di concordanza e le nostre riserve, in parte, siano destinate a cadere o al più a re-

[3] Vedi Benedetto Croce, *Breviario di Estetica*, G. Laterza e Figli, Bari 1943, VII[a] ediz., pag. 36.

[4] Vedi Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*. Inselverlag, Lipsia 1906, pag. 22-23.

stringersi alla formulazione verbale che Casella ne ha dato. La perplessità che abbiamo manifestato prima viene a coincidere in sostanza con la perplessità che ci ha procurato e continua a procurarci un nostro ragionamento che abbiamo a lungo esitato ad esprimere e che abbiamo finalmente espresso nella speranza che qualcuno potesse convincerci del contrario. (Per ora, purtroppo, nessuna obiezione è valsa a tanto). Ci riferiamo al ragionamento che ci ha portati alla convinzione circa la caducità della musica, o meglio delle opere musicali. Abbiamo esposto questo ragionamento nel capitolo *L'Asemanticità della musica* nel nostro volume *Modernità e tradizione della musica contemporanea*[5]. Scrivevamo in quel capitolo che « la stagionatura della musica non solo è molto più rapida che nelle altre arti, ma essa è sostanzialmente diversa, perché investe... totalmente le più intime strutture formali della sua stessa materia... » per cui mentre « i cocci di un vaso andato in frantumi si possono incollare, di un quadro danneggiato si può tentare il restauro che permetta un recupero, sia pur parziale, della sua realtà estetica; la musica, dopo un certo tempo, per conservare il suo pieno significato, dovrebbe essere riformulata, riscritta, cioè composta un'altra volta: e in ogni caso diventerebbe un'altra cosa... Insomma, non c'è nulla da fare: la musica non si conserva, né si restaura ».

Ora è naturale che un artista il quale, per virtù d'amore e di eccezionale capacità penetrativa, sia riuscito a entrare con delle opere del passato in quel rapporto di « simpatia intellettuale » di cui parla il Bergson, non si rassegni al loro fatale sbiadire prima d'aver cercato di farle rivivere trasfondendo loro la linfa della propria personalità, nella convinzione che fosse preferibile reinserire tali opere nei vivi circuiti musicali in nuove forme simbiotiche che lasciarle avvizzire o imbalsamarle a meri scopi museografici. E se questo fu il caso di Busoni (del quale si dice che arrivava a sentirsi a volte quasi come una « reincarnazione » di Bach), fu ancora di più il caso di Alfredo Casella, il quale possedeva in sommo grado

[5] E. Einaudi, Torino 1955, pag. 33.

quella «profonda eccezionale penetrazione dello spirito» delle musiche di ogni epoca e vibrava di quell'«amore verso i capolavori» di cui egli stesso parla. E sono proprio queste le qualità che ce lo rendono indimenticabile e che tolgono ogni limite alla gratitudine che gli deve chiunque egli abbia fatto partecipe di quella penetrazione e di quell'amore. Al lume di quanto detto più sopra si spiegano le frequenti insistenze di Casella sul «carattere anti-archeologico» di sue trascrizioni, come ad es. quella della *Sonata a tre* di Bach, con la quale, stando alle dichiarazioni esposte nella sua prefazione alla medesima, si proponeva di fare «anzitutto opera di vita intesa a dare giusta diffusione ad uno dei più stupendi capolavori». Casella era certamente consapevole di tutte le obiezioni che un simile modo di procedere doveva sollevare e non mancò di precisare che egli si assumeva «di fronte alle eventuali critiche di qualche musicologo, la intera responsabilità» di queste sue «interpretazioni» dei testi, considerando, appunto, tali interpretazioni come basate «non solo su ottime ragioni tecniche, ma anche e soprattutto vivificate dall'immenso amore, dalla religiosa venerazione... Senza contare poi che, diversamente dalla ridipintura di un quadro o dalla ricostruzione di un monumento architettonico, la «trascrizione» di un'opera musicale non intacca minimamente l'originale nella forma che resta consegnata nelle pagine che lo tramandano e può sempre venir eseguito in quella forma.

Dopo tali chiarimenti sembrerebbe che dovessimo modificare quanto dicevamo circa l'impossibilità di enucleare dalle proposizioni teoriche di Casella un criterio sufficiente per impostare questo studio sulle sue trascrizioni. Ma così non è: infatti, se ci attenessimo alle affermazioni del teorico Casella, dovremmo far torto al compositore Casella, presentando una parte della sua attività artistica in una prospettiva sfuocata. Così, stando alla lettura dei suoi scritti citati, dovremmo far rientrare nella sfera della trascrizione interi lavori (come *La Giara, Scarlattiana* o *Paganiniana*) o parti di lavori (come i finali della rapsodia *Italia* e della *Partita*), in cui Casella conferisce nuove «forme musicali» a figure sonore preesistenti, mentre, come si sa, lo stesso Casella incluse tali opere — e a giusta ragione — nel catalogo delle sue composizioni originali.

Per converso, dovremmo disinteressarci di tutte quelle trascrizioni filologicamente più o meno fedeli e anche di quelle fatte a meri scopi pratici che rientrano in quelle categorie di trascrizioni di cui egli scrive che « non ci possono interessare ». Invece ci interessano tutte le trascrizioni ed elaborazioni caselliane: se non per il loro merito intrinseco, per gli addentellati con le altre attività di Casella e come elementi necessari per tracciare un quadro completo del suo operare.

Nel delimitare l'ambito del nostro studio ci atterremo dunque, con qualche emendamento che si renderà necessario, agli elenchi e alle classificazioni dei lavori di Casella fatte dallo stesso compositore o compilate da altri, ma che abbiamo motivo di ritenere da lui stesso rivedute e approvate. Il più completo di questi elenchi è quello compreso nella nota bio-bibliografica pubblicata nel numero che « La Rassegna Musicale » dedicò a Casella in occasione del suo 60° anniversario (n. 5-6, anno XVI, maggio-giugno 1943), curata, per la parte concernente le composizioni originali da Fedele d'Amico e per quella riferentesi alle trascrizioni dallo stesso d'Amico in collaborazione con Emilia Zanetti [6].

Dicevamo prima che, lungo tutto l'arco del loro divenire, l'attività creatrice originale e quella di trascrittore di Casella si allacciano in nessi strettissimi: dobbiamo ora correggere lievemente quest'affermazione precisando che cronologicamente l'esordio di Casella come trascrittore precede di quattro anni l'inizio della sua originale attività creatrice. Infatti, mentre le sue prime composizioni (la *Valse-Caprice* per pianoforte, rimasta inedita e andata smarrita, e la *Pavana op. 1*, ugualmente per pianoforte, che fu il suo primo lavoro pubblicato) sono del 1901-02, fin dal 1897 l'editore Choudens aveva pubblicato la trascrizione per pianoforte che Casella aveva fatto dell'*Intermezzo sinfonico* dal « dramma lirico »

[6] Quanto ai criteri con cui è stato compilato l'elenco delle trascrizioni e revisioni di Casella pubblicato nel presente volume, e che discordano dai nostri, vedi pag. 193 e sgg.

Messidor di Alfred Bruneau. Particolare non privo di significato: sulla copertina il nome del quattordicenne musicista italiano che solo da un anno aveva cominciato a frequentare la classe di pianoforte del Conservatorio parigino, figura con un rilievo tipografico persino maggiore di quello del compositore francese, allora già ben noto. (*Messidor*, scritto su libretto di Zola, aveva avuto proprio in quell'anno la sua prima rappresentazione all'Opéra). Si tratta di una di quelle « semplici quotidiane trascrizioni che non mirano al di là della pura ricerca, nel nuovo strumento... di valori timbrici che si avvicinino il più possibile a quelle originali », per definirla con le già citate parole di Casella. Vi ricorre frequentemente quello che lo stesso Casella doveva definire più tardi « il detestabile espediente del basso preso prima dell'accordo, orrendo e antimusicale artificio, che era di uso costante nei compositori come Rubinstein, Scharwenka e Sgambati » [7]. E non crediamo di andare errati attribuendo l'uso di quei bassi anticipati che egli annovera, in età matura, « fra le peggiori consuetudini pianistiche che hanno imperversato dalla fine del secolo scorso fino a poco tempo fa » [8], proprio all'influsso del pianismo di Sgambati col quale l'adolescente Casella aveva molta dimestichezza, come testimonia, tra l'altro, il fatto che la *Toccata* di Sgambati fu uno dei pezzi che egli aveva scelto l'anno prima per l'esame di ammissione al Conservatorio di Parigi.

In genere queste prime pagine stampate che portano il nome di Casella riflettono soprattutto e in modo assolutamente positivo la abilità del giovanissimo pianista, la sua profonda conoscenza delle risorse dello strumento, la sua ingegnosità nel trovare delle soluzioni pianisticamente brillanti dei non facili problemi posti dalla trasposizione sulla tastiera del fitto tessuto orchestrale dell'opera di Bruneau. Naturalmente il trascrittore alle sue prime armi non pensa nemmeno di introdurre delle modifiche nella intrinseca configurazione del brano che egli trascrive e su ogni voce, su ogni parte

[7] Vedi Casella, op. cit. pag. 186.

[8] Ibid.

indica scrupolosamente gli strumenti ai quali la parte rispettiva è affidata nella partitura orchestrale.

Dati i criteri acquisiti più tardi, è ovvio che il maturo Casella non avrebbe potuto guardare a questa sua prima, giovanile fatica se non con indulgente tenerezza. Bruneau e l'editore devono esserne però restati molto soddisfatti. Tant'è vero che nel 1901 gli affidarono il compito di trascrivere *Quatre Préludes de l'Ouragan* (opera su libretto di Zola rappresentata all'Opéra-Comique nello stesso anno 1901), trascrizione che Casella dedicò « alla Signora e alla Signorina Bruneau ».

Ancora lo stesso editore doveva pubblicare nel 1905 la trascrizione pianistica di Casella del *Preludio* della « comédie lyrique » *L'Enfant Roi* che Bruneau aveva scritto ugualmente su libretto di Zola e che era stata rappresentata in quell'anno all'Opéra-Comique. Pur risultando in apparenza queste trascrizioni in sé più indicative nei confronti del pianista che del compositore Casella, in realtà esse si inseriscono già perfettamente, sebbene solo in funzione, per così dire, propedeutica, nella logica evolutiva dell'attività creatrice di Casella considerata sia in sé stessa sia nel quadro della musica italiana del nostro secolo.

Com'è chiaro ormai da tempo, la situazione in cui la musica italiana si trovava mezzo secolo fa impose ai compositori che dovevano operarne la riforma moderna una duplice istanza storica, il cui adempimento avrebbe costituito la premessa indispensabile per la rinascita della musica italiana e il concretamento di un suo peculiare volto stilistico e spirituale. Come abbiamo rilevato ripetute volte [9], i compositori della generazione del 1800, con in testa lo stesso Casella, dovettero cominciare da un lato coll'assimilare e far proprie le innovazioni sostanziali che nell'ultimo Ottocento e nel primo Novecento erano state acquisite dalle scuole musicali francese, tedesca e russa, per ricuperare poi dall'altro canto i valori essenziali della tradizione italiana preclassica e classica.

Ed è in questa prospettiva, appunto, che le prime trascrizioni

[9] Vedi, tra l'altro, R. Vlad, op. cit. pag. 107.

di Casella si sostanziano del significato che abbiamo rilevato, configurandosi come tappe del processo di assimilazione di cui sopra. Data la scarsa notorietà di cui la musica di Alfred Bruneau gode in Italia, si potrebbero avanzare dei dubbi circa l'effettiva importanza ai fini della formazione caselliana di questa prima tappa segnata dall'accostamento alle opere del Bruneau. Invece non è così: nel periodo immediatamente precedente l'avvento dell'impressionismo debussiano, Bruneau rappresentava una delle punte avanzate della musica francese.

Nel suo libro autobiografico *I Segreti della Giara* [10] lo stesso Casella l'annovera tra i maggiori rappresentanti della tendenza che reagiva contro il wagnerismo, appoggiandosi al naturalismo di Zola. Se questo è vero sul piano della estrinseca concezione estetica dell'opera, sul piano delle strutture intrinseche del discorso sonoro bisogna dire che Bruneau accettava (e poteva dunque mediare) le più ardite innovazioni grammaticali di Wagner. Non solo: egli si spingeva anche oltre, al punto da poter essere definito un compositore «audace» [11], che urtava i suoi contemporanei con le sue «dure dissonanze» [12]. Nella voce citata alla nota 12, si rileva inoltre il carattere «antimpressionistico» dell'arte di Bruneau. In rapporto al fondamentale «antimpressionismo» che Casella doveva professare in seguito, la scelta (attiva o passiva che sia) dei primi «oggetti» delle sue trascrizioni diventa vieppiù indicativa. Nella visuale che abbiamo stabilito si precisano immediatamente anche il senso e la necessità delle prossime due tappe dell'itinerario di Casella trascrittore: quella definita dalla trascrizione per grande orchestra della «fantasia orientale» per pianoforte *Islamey* di Balakirev (compiuta nel 1907) e l'altra segnata dalla trascrizione per pianoforte a quattro mani della 7ª *Sinfonia* di Mahler (1910).

L'immediatezza con cui Casella, dopo il contatto con la scuola

---

[10] Sansoni, Firenze 1941, pag. 81. Alla pag. 123, Casella parla del *Rêve* di Bruneau come di «un atto di fede e di coraggio».

[11] Vedi René Dumesnil, *La Musique contemporaine en France*, pag. 54, Libraire Armand Colin, Parigi 1949.

[12] Vedi la voce Bruneau (firmata da Simone Wallon) in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1952.

francese, si accostò alle scuole neo-russa e centroeuropea, cioè agli altri due filoni che la situazione storica gl'imponeva di smaltire, attesta la sicurezza dell'istinto che lo guidava nella strada intrapresa. E questo anche al disopra di una razionale consapevolezza che non poteva ancora possedere.

La forza di questa spinta istintiva era infatti tale da indurlo a intraprendere l'orchestrazione di *Islamey* « con la beata incoscienza »[13] dei giovani, pur sapendo che l'autore « aveva sempre ostinatamente negato il permesso di procedere a questa orchestrazione »[14]. La brillante riuscita dell' impresa caselliana è comprovata subito dall'approvazione incondizionata di Balakirev, il quale, rinunciando a ogni pregiudiziale, raccomandò personalmente all'editore Jurgenson di stampare la trascrizione caselliana.

Nel suo articolo su *Casella trascrittore ed elaboratore* incluso nel già citato numero di « La Rassegna Musicale », Emilia Zanetti la ritiene anzi come la prima trascrizione caselliana degna di considerazione, passando sotto silenzio quelle precedenti. Anche se, come si è visto, le riduzioni di opere di Bruneau presentano sufficienti motivi d'interesse per far apparire un simile silenzio come ingiustificato, bisogna dire che realmente quella di *Islamey* è la prima trascrizione di Casella nella quale si manifesta qualche tratto peculiare della sua personalità. Del resto, la stessa Zanetti ha giustamente individuato il passo in cui un simile tratto si manifesta in modo tipico citando quello che segue alla modulazione in sol bemolle (pag. 4 della ediz. Rather, pag. 14 della partitura) dove « quello che è una ripresa di fiato per sferrare un nuovo crescendo-progressione lisztiano, si trasforma in autentica zona lirica. Prima ancora della didascalia *cantabile espressivo possibile* in un tempo *un po' meno mosso*, lo sottolineano la scelta dei timbri per la melodia (clarinetti e violoncelli soli) sui pedali tenuti o mossi di archi bassi, corni e fagotti e la linea cromatica delle viole estratta dall'armonia originale quando i flauti subentrano nel canto. Ripensamento che continua dando nel fantastico anche quando deve essere accettato

---

13 Così confessa lo stesso Casella, op. cit. pag. 107.

14 Ibid.

il crescendo finchè la volgarità prepotente del primo tema di ritorno non rimetta nei ranghi ». Si tratta insomma del primo apparire di quelle schiarite melodiche, cioè « le improvvise fioriture dolci e riposate a metà d'una irruente frase ritmica tutta dinamismo di note balzellanti energicamente staccate » che il Mila additerà nella *Suite in do maggiore* (che Casella compose due anni dopo aver trascritto *Islamey*, cioè nel 1909-1910) scorgendovi l'anticipazione di un « procedimento tipico del Casella *terzo stile* »[15].

La Zanetti accenna anche ad altre implicazioni che si possono scorgere nella partitura di *Islamey*, come « la cotta di Casella ventenne per Strauss[16] e Brahms » che « modella l'orchestra parecchio grossa ridondante... » e la connessione tra l'assunto della trascrizione e una circostanza biografica concernente il fatto che proprio nell'anno 1907 Casella dichiara « di aver rinunziato definitivamente alla carriera del virtuoso ».

Effettivamente l'insaziabile moltiplicazione orchestrale alla quale Casella sottopone i coloriti, ma scarni temi pianistici di Balakirev, può venir interpretata come un sintomo del suo impulso di affrancarsi dai limiti della tastiera; impulso che dové parere legittimo a Ravel se, ascoltata questa trascrizione nel 1912, poté elogiarla in questi termini: « La conception primitive de cette oeuvre, j'oserai dire de ce chef- d'oeuvre, étant purement pianistique, le fait d'avoir transporté à l'orchestre a semblé étrange à certains. D'aucuns ont même crié au sacrilège, qui acceptent pourtant sans murmurer la transcription pour piano, la paraphrase même d'une oeuvre orchestrale. Pour moi, j'avoue que j'ai pris un grand plaisir à entendre cette pièce dans sa nouvelle forme. Il était à peu près impossible, et sans doute assez vain, de rendre à l'orchestre des effets de piano. Tout en respectant scrupuleusement la matière musicale de l'oeuvre, A. Casella a pris le parti d'interpréter franchement, et non de tran-

---

[15] Vedi nel presente volume, pag. 35.

[16] Dell'influsso che l'arte di Richard Strauss esercitò su di lui nella sua iniziale fase formativa, lo stesso Casella parla alla pag. 99 dei *Segreti della Giara*.

MISSA SOLEMNIS «PRO PACE»

Da lunghi anni, avevo rinunciato a scrivere una messa. L'imponenza e la solennità del testo, ed anche il peso dei «precedenti» storici in simile forma, mi avevano ispirato una tale soggezione che io credevo di aver scartato definitivamente questo impegno dalle mie preoccupazioni artistiche. Nello scorso febbraio un gruppo di amici (quelli stessi che nella stagione 43/44 si erano fatti promotori dei concerti sacri alla «Borromini») mi suggerirono l'idea di comporre una grande messa intesa a celebrare la pace. Dapprima rifiutai energicamente – ma l'affettuosa – e fiduciosa – insistenza di amici finì – dopo mesi – per aver ragione delle mie opposizioni. E così il 1° giugno (1944) – mentre l'imminenza della fuga dei Tedeschi da Roma sembrava allargare l'animo di noi tutti ad insperate realtà – comincia la composizione della Messa – la quale si svolse felicemente e regolarmente in modo che il 23 novembre successivo potevo porre la parola fine alla partitura.

Questa Messa adotta naturalmente il testo liturgico tradizionale in 5 parti e dura circa un'ora. Le sue stile musicale è quello che doveva risultare da una volontaria fusione di

Abbozzo autografo d'una presentazione della *Missa solemnis «Pro Pace»*.

sposer. Une instrumentation complexe, très chargée, néanmoins légère, a transformé une fantaisie brillante pour le piano en un morceau symphonique non moins éclatant « [17].

Nel 1910, cioè tre anni dopo aver compiuto la trascrizione di *Islamey*, Casella pubblica una « trascrizione per pianoforte a quattro mani » della 7ª *Sinfonia* di Mahler. Più che di una vera e propria trascrizione (intendendo questo termine nell'accezione che comporta un certo margine di originale ripensamento del trascrivendo musicale) si tratta qui di una semplice riduzione a scopi pratici. Casella infatti si è limitato a operare una fedele traslazione e una ridisposizione delle parti strumentali apportandovi solo le modifiche strettamente necessarie per renderle eseguibili da due suonatori su di una tastiera pianistica.

L'importanza di questo lavoro risiede dunque solo nel fatto di aver contribuito ad approfondire quello studio della musica di Mahler, dal quale Casella dice di aver imparato molto, soprattutto in fatto di strumentazione [18]. Vi si riflette anche un motivo biografico: il felice incontro con Mahler avvenuto nel 1909. Mahler comprese subito il talento di Casella, tant'è vero che pensò di farlo chiamare a Vienna come suo sostituto all'Opera la cui direzione egli intendeva riprendere dopo la parentesi americana. Se il progetto non andò in porto per causa della morte di Mahler avvenuta nel 1911, quest'ultimo fece in tempo a far pubblicare dall'Universal Edition la rapsodia *Italia* e la *Suite in do maggiore* che Casella aveva vanamente cercato di far stampare in Francia.

C'è da supporre che all'atto di concludere il contratto editoriale concernente la pubblicazione di queste due opere Casella abbia accettato pure di approntare la riduzione della *Sinfonia* di Mahler, forse anche per testimoniare la sua gratitudine a questo compositore che egli confessa di non aver mai cessato di venerare [19]. Nel 1911 — e non nel 1912, come erroneamente indicato nell'elenco

[17] Recensione dei *Concerts Lamoureux*, in « SIM », marzo 1912, pp. 50-51.

[18] Vedi Casella, op. cit. pag. 127.

[19] Ibid.

delle trascrizioni caselliane pubblicate nel citato numero della « Rassegna Musicale » — Casella compì un lavoro in certo senso inverso a quello precedente strumentando due delle deliziose marce che Schubert aveva scritto per pianoforte a quattro mani. Si tratta delle *Six Grandes Marches op. 40* e della terza delle *Trois Marches militaires op. 51*. Dedicate a Rhené-Baton, queste brillantissime orchestrazioni dei celebri pezzi schubertiani recano un'ulteriore testimonianza dell'intrinsichezza con la musica tedesca che Casella s'era andato acquistando. Se non fossero restate inedite sarebbero entrate certamente nel repertoria corrente come brani di sicuro successo.

Una maggiore importanza dal punto di vista di un originale contributo creativo all'atto della trascrizione presentano le *Deux chansons anciennes* che il sottotitolo inglese indica come « transcribed and harmonised by Alfredo Casella », mentre quello francese le designa come « interpretées et harmonisées par Alfredo Casella ». Si tratta di una *berceuse* inglese del secolo XVII, *Golden slumbers kiss your eyes*, e di un brano intitolato *Flaïolet* di anonimo francese del secolo XIII. Bisogna dire che, soprattutto nel caso della *berceuse*, l'indicazione « transcribed and harmonised » non appare calzante, come non appare del tutto sufficiente neanche quella francese che parla di « interpretazione », almeno che non si dia a questo termine un senso che implica l'assorbimento del brano « interpretato » nel personale mondo espressivo dell'« interprete ». In effetti un simile assorbimento avviene nella *berceuse* che Casella non solo inserisce in un tessuto armonico atto a modificarne il clima espressivo, ma fa precedere e intramezza con passi pianistici « dolcissimi e misteriosi »

Andantino
PIANO
ppp (una corda)
pp dolcissimo e misterioso
Ped.



dotati di una qualità lirica che diventerà tipica per quei momenti in cui nella sua musica si verificano le «schiarite melodiche» di cui s'è già detto. Almeno nel caso della prima delle due *Chansons anciennes* si può dunque giustificare in una certa misura che Casella abbia apposto a questa trascrizione (compiuta nel 1913) il numero op. 21 e l'abbia inclusa nel catalogo delle composizioni originali (cosa che fa, del resto, anche il d'Amico nel catalogo sopracitato). Nel Catalogo delle trascrizioni il d'Amico e la Zanetti includono invece le *Due cadenze* che Casella scrisse nel 1920 per il *Concerto in re minore* (n. XX) di Mozart, dedicandole a quella grande speranza del concertismo italiano che fu Tina Filipponi Siniscalchi, scomparsa in giovanissima età, e della quale lo stesso Casella parla in termini così ammirativi e affettuosi nei *Segreti della Giara*[20]. Più che di «trascrizioni» si tratta evidentemente di «improvvisazioni su temi dati» conformemente all'assunto della «cadenza» concertistica.

Seguendo in ordine cronologico l'attività di Casella come trascrittore siamo arrivati ora agli anni immediatamente successivi al 1920, anni che rappresentarono un periodo cruciale nello sviluppo dell'attività creatrice di Casella. Gli *11 pezzi infantili* composti nel 1920 avevano segnato la definitiva conquista dello stile e del mondo espressivo che Casella doveva considerare come specificamente suoi. L'assimilazione delle culture formali straniere era compiuta; stava per diventare operante la componente italiana del nuovo stile, dapprima mediante un rinnovato ricorso al folclore, successivamente in virtù di una concreta riattivazione della grande tradizione

[20] Pag. 183-184. Per la qualifica delle *Due cadenze* vedi a pag. 193 del presente volume.

strumentale italiana dell'epoca preclassica e classica. E in questo ordine d'idee non è forse senza significato che prima di servirsi «... — per la seconda volta dopo *Italia* — di parecchio materiale popolare siciliano, ma questa volta ricreandolo totalmente..... »[21], Casella abbia avvertito il bisogno di ripensare, trascrivendola, una composizione di uno dei più eminenti rappresentanti delle moderne scuole nazionali: la *Rapsodia spagnola* op. 70 di Albéniz.

Di questo lavoro giovanile del compositore spagnolo era andata smarrita la partitura originale per pianoforte e orchestra e se ne conservava soltanto una versione per due pianoforti. Casella non cercò per nulla di ricostruire quanto poteva aver fatto l'autore ma tentò di scrivere *ex novo* la parte orchestrale sfruttando tutte le più recenti risorse dell'istrumentazione. Egli apportò delle modifiche anche alla parte del pianoforte solista per adattarla meglio alle proprie predilezioni d'interprete. Questo fatto suggerisce l'ipotesi che tra i motivi codeterminanti che indussero Casella a intraprendere questo singolare lavoro di « ricomposizione » della *Rapsodia spagnola*, ci sia stato l'intento di arricchire il proprio repertorio pianistico.

Dal 1921 (data della sua prima *tournée* americana) Casella aveva ripresa con rinnovata lena l'attività concertistica e molti dei lavori scritti nel periodo di cui ci occupiamo (versione per pianoforte e orchestra di *A notte alta*, *Partita*, *Scarlattiana*) gli offrirono l'occasione di prodursi (soprattutto durante i giri compiuti negli Stati Uniti negli anni 1923, 1925 e 1927) insieme come compositore e come pianista. Pure alla sua attività di esecutore, ma in questo caso non di pianista ma di direttore d'orchestra, si connette la orchestrazione di *Russian Lullaby* di Irving Berlin. Compiuta a Boston nel maggio 1928, questa orchestrazione doveva servire evidentemente ad arricchire il repertorio sinfonico di Casella, il quale negli anni 1927, 1928 e 1929 fu a capo dei concerti popolari della Boston Symphony Orchestra, che si svolgevano in numero di 62 ogni anno in maggio-giugno.

---

21 Vedi Casella, op. cit. pag. 226.

Dato il carattere popolare di quei concerti, Casella, oltre a brani seri (ne diresse, allora, ben 200 di compositori italiani di cui molti contemporanei) doveva includere nei programmi anche qualche pezzo « leggero » come *An American in Paris* di Gershwin e altri. Del resto, l'opinione nient'affatto negativa che Casella aveva della moderna musica leggera in generale e di quella jazzistica in particolare, si trova espressa in più d' uno dei suoi scritti [22]. Tra il 1918 e il 1920 egli stesso s'era già provato a comporre dei pezzi come *Ragtime* (n. 3 dell'op. 33), *Cocktail-dance* e *Foxtrot* (op. 34 n. 5). Pur avendo acquisito la convinzione che il *jazz* fosse, nonostante gli influssi esercitati sulla musica europea, un affare prevalentemente americano [23], Casella deve essersi divertito un mondo a « cucinare » a suo modo il pezzo di Berlin, pezzo che peraltro più che come una *Berceuse* si presenta come un Valzer lento: Casella ne indica infatti il movimento come « Tempo di Valse ben moderato (in 3) ». All'atto di prepararlo, Casella non mancò del resto di introdurvi degli ingredienti sufficienti a rivelare la sua mano e il suo gusto inconfondibili.

Per averne una riprova basta por mente alle battute introduttive, dove, sopra un accordo tenuto da clarinetti e corni, egli fa disegnare all'oboe una di quelle linee che riappariranno nelle forme più varie in tanti tranquilli avvii di sue composizioni originali.

Tempo di Valse ben moderato *(in 3)*
Ob. *espress.*
Fl.
(lunga)
Cl. 1 2
Cor.
Cl.B.

[22] Vedi, ad esempio, il capitolo dedicato al *jazz* nel libro *21+26*, pag. 181 segg., Augustea, Roma, 1931.

[23] Ibid.

Assai personale anche il sapore di quelle dissonanze che si verificano tra le note tenute e quelle che oboe e flauto snodano, insinuandosi quasi nello spazio dodecafonico (per dar luogo a una costellazione di 12 note vi mancano solo il fa e il la bemolle).

Seguendo l'attività americana di Casella abbiamo saltato altri due lavori di trascrizione che egli aveva compiuto nel frattempo: la « trascrizione » per pianoforte a quattro mani delle *Nove Sinfonie* di Beethoven (approntata nel 1924 per l'editore Ricordi a scopi pratici, e alla quale converrebbe meglio la qualifica di « riduzione ») e *Due Canzoni italiane* elaborate per pianoforte nel 1928 per la raccolta di canti popolari della Oxford University Press. I due canti sono una *Ninna nanna sarda* e una *Canzone a ballo* abruzzese. All'elaborazione pianistica data ai due brani Casella appose il numero d'opera 47, includendola, come fa anche il d'Amico, nel novero delle sue composizioni originali. Si ripropone così il caso già discusso a proposito delle *Deux chansons anciennes*. In un'analoga situazione si collocano anche la *Ninna, ninna, corbellinna* (canto popolare genovese) che Casella armonizzò nel 1934 per una raccolta di *Trenta ninna nanne italiane* curata dall'editore De Santis (il quale pubblicò la trascrizione caselliana anche separatamente) e *Canto e ballo sardo* (elaborazione di canti popolari sardi) per coro a quattro voci miste e orchestra da camera che l'editore Ricordi pubblicò nel 1937.

Casella stesso non cita questi due lavori in nessuno dei suoi cataloghi, mentre il d'Amico li annovera tra le opere originali di Casella, cosa che, almeno nel caso della *Ninna, ninna, corbellinna,* non si giustifica né a partire dall'assunto, né in funzione dell'effettiva realizzazione compositiva. Un problema di classificazione offre anche la partitura che Casella approntò nel 1932 per una rappresentazione a Montecarlo della *Scarlattiana* in forma di balletto. Infatti questa partitura risulta da una integrazione del testo originale della *Scarlattiana* composta nel 1926 e definita come « divertimento su musiche di Domenico Scarlatti, per pianoforte e trentadue strumenti, op. 44 » con una *Toccata,* una *Bourrée* e una *Giga* (corrispondenti alle *Sonate* dello stesso Scarlatti che figurano nell'edizione Ricordi rispettivamente sotto i numeri 486, 263 e 465) e che Ca-

sella, pubblicandoli a parte, designa semplicemente come « Instrumentées pour petit orchestre ». Considerando la partitura del 1926 come lavoro suo proprio e quella del 1932 solo come « strumentazione », Casella si è lasciato guidare ovviamente dalle considerazioni del diverso grado in cui gli originari motivi scarlattiani vi subiscono la riinvestitura e l'acclimatazione nel mondo dell'arte caselliana [24].

Una nuova specie nel genere della trascrizione ci appare nella produzione di Casella con la *Sonata for Violin, Violoncello and Piano* in four mouvements selected from the *Sonate Notturne op. 7*. Si tratta di una *Sonata* costruita con musiche di Giovanni Battista Sammartini che nell'edizione pubblicata nel 1939 da Schirmer (Casella aveva compiuto il suo lavoro nel 1934) vengono indicate come « arranged by Alfredo Casella ». Ed infatti la *Sonata* non può comprendersi se non sotto la discutibile specie dell'« arrangiamento ». Come lo stesso Casella asserisce nella Nota premessa alla *Sonate*, i quattro pezzi che la costituiscono sono presi da tre diverse *Sonate* dell'op. VII di Sammartini. Il *Larghetto* iniziale e il *Minuetto* sono tratti dalla *V Sonata* e rispetto alla tonalità originale risultano trasposti di un mezzo tono sotto; l'*Allegro* è desunto dalla *III Sonata* (subendo pure una trasposizione da do a re maggiore); la *Giga*, infine, è presa dalla *II Sonata*. L'adattamento della parte pensata da Sammartini per un secondo violino alle possibilità del violoncello; talune modifiche nella melodia; qualche taglio e, per converso, certe aggiunte di battute; una realizzazione del basso originale « più liberale del consueto in simili casi »: queste operazioni misurano l'entità dell'intervento caselliano sui testi di Sammartini.

Per quel che riguarda il risultato non possiamo che dichiararci consenzienti col giudizio espresso dalla Zanetti: « A parte il criterio tutto *pratico* di ricomporre una sonata con tempi di altre, che implicherebbe un lungo discorso, la grazia del milanese, il suo estro capriccioso, cangiante, puntato sul fantastico e sul lirico scricchiolano sotto le aggiunte caselliane anche quando esse s'indirizzano al

---

[24] Vedi nota [6].

colore sentimentale sforzandolo nel romantico come nel primo tempo, mentre felicemente snodati, fatti più vivaci, risultano i due tempi rapidi. Nel complesso non uno dei casi in cui la sovrapposizione del trascrittore al creatore risulti combaciante alla fine e vantaggiosa, mentre con tutto l'arrischiare la versione dell'*Offerta musicale* è utilissima a servire la conoscenza di pagine del Cantor, tratte da uno dei suoi saggi più metafisici »[25]. Stimolare la diffusione della *Sonata a tre* compresa nel terzo invio della *Offerta musicale* fatta da Bach a Federico II, era stato infatti il dichiarato intento premesso da Casella alla sua « Trascrizione per violino, violoncello e pianoforte ed interpretazione del continuo originale » pubblicata nel 1934. Dove il termine « trascrizione » si riferisce alla « trasformazione dell'originale per flauto, violino e clavicembalo in una nuova versione » per il più diffuso complesso violino-violoncello-pianoforte, mentre la parola « interpretazione » designa la libera struttura della parte pianistica al disopra delle indicazioni letterali per la realizzazione del basso numerato in contrapposizione alle realizzazioni tradizionali dei Kirnberger, Franz e Seiffert che Casella giudica « poverissime, sciatte » e « semplicemente inascoltabili per un orecchio moderno », imputando ad esse la scarsa diffusione della *Sonata a tre*[26]. Non possediamo i dati statistici per valutare fino a che punto la versione caselliana abbia effettivamente servito a « facilitare l'esecuzione e la conoscenza » di questo lavoro bachiano, come Casella auspicava e se la risposta positiva data dalla Zanetti trovi riscontro nella realtà. Comunque sia, i rischi affrontati in questo caso dal trascrittore sono minori che nel caso della *Sonata* sammartiniana, e questo soprattutto perché la *Sonata* di Bach non subisce smembrature di sorta e conserva la sua compattezza architettonica. Inoltre la forza della personalità di Bach è tale da impedire che sul mondo sonoro da essa posto in atto possa prevalere quello specifico del trascrittore, anche nei punti come il seguente,

[25] Loc. cit. pag. 183.

[26] Vedi la *Prefazione* alla trascrizione stessa.



ove nella parte pianistica, intessuta di quarte e quinte parallele e caratterizzata da un « diatonicismo dissonante », per usare un termine col quale Casella amava definire il suo stile, quest'ultimo tende ad affermarsi. Analoghe considerazioni valgono anche per la « interpretazione orchestrale » che, nel successivo anno 1935, Casella darà della *Ciaccona* di Bach, e questo anche se il movente e le modalità della trascrizione sono di ordine diverso. Se lo stimolo per la trascrizione della *Sonata a tre* si connetteva al desiderio di ovviare all'inappagamento procurato da realizzazioni difettose che altri diedero del Continuo di Bach, qui si tratterebbe di rimediare ad un inappagamento determinato dalla stessa concezione bachiana dell'opera.

Infatti, nella Prefazione alla partitura pubblicata dall'editore Carisch nel 1936, Casella, dopo aver esaltato la « nobiltà » la « ricchezza melodica », il « miracoloso equilibrio » e « la sublime espressività » della *Ciaccona*, afferma: « Tuttavia tale è la sproporzione fra le risorse naturali del violino, limitate alle sue quattro corde, e l'ampiezza sonora polifonica, *orchestrale* addirittura richiesta da questo pezzo, che — salvo nelle eccezionali, storiche interpre-

tazioni di un Joachim o di Ysaÿe — l'esecuzione lascia sempre un senso di *inappagato* talvolta penoso ». Seguendo l'esempio dato da Busoni con la sua trascrizione pianistica della *Ciaccona* (ma discostandosi da essa nei singoli particolari), Casella ispessisce la trama sonora cercando di esplicitare i latenti valori armonici e le virtuali potenzialità contrappuntistiche implicite nelle sobrie figure sonore dell'originale di Bach.

Si tratta insomma, di un tentativo di estrinsecazione analitica e induttiva di elementi i quali, proprio in virtù della loro sintetica concentrazione, determinano l'intrinseca forza dell'originale di Bach la cui intensità significativa si realizza d'altro canto, anche in ragione della tensione richiesta dal superamento delle difficoltà tecniche del suo inveramento sonoro.

Con questa « interpretazione » della *Ciaccona* culmina e si conclude, anche virtualmente, un ben definito periodo dell'attività di Casella trascrittore. Periodo caratterizzato, soprattutto nelle sue ultime fasi, dal crescente impegno di realizzare i postulati formulati nel libro citato all'inizio di questo scritto, postulati che tendono a identificare il concetto di « trascrizione » con quello di « interpretazione » esigendo la sovrapposizione del mondo sonoro peculiare del trascrittore a quello dell'autore originale. D'ora in poi invece Casella tenderà il più delle volte di ricondurre le norme alle quali s'informeranno le sue trascrizioni nei limiti entro i quali si può parlare di « elaborazione ».

Nel suo articolo, la Zanetti connette tale mutamento di concezione a una presunta « scoperta » della « ricuperabile vitalità della musica nel tempo »[27]. A prescindere dal fatto che non sappiamo chi abbia fatto questa « scoperta », che equivarrebbe purtroppo a una pura illusione, in Casella il mutamento di cui sopra dovrebbe aver corrisposto semmai al subentrare di quella rassegnata accetta-

---

[27] Loc. cit. pag. 184.

zione della realtà dei fatti che esclude, come dicevamo, la possibilità di un legittimo « restauro estetico » delle opere musicali dei tempi passati. Casella deve aver sentito (e non importa se in modo consapevole o no) che in fondo l'insidia dell'ibridismo veniva bruciata interamente solo in quelle opere nelle quali la materia musicale preformulata veniva rimpastata e riplasmata in grado tale da configurarsi infine come sua composizione originale, trascendendo cioè quell'ambito entro il quale si può ancora parlare di « trascrizioni ». Com'è appunto il caso della *Scarlattiana*. E mentre nella scia della *Scarlattiana* Casella scriverà qualche anno più tardi la sfavillante *Paganiniana*, egli rinuncerà sempre di più al genere delle « trascrizioni storiche » da lui teorizzato, cioè alle trascrizioni in cui la sua personalità tende a imporsi a quella dell'autore originale, senza arrivare però a bruciarla in una realtà estetica veramente nuova e autonoma.

Egli si dedicherà dunque con operosità quasi febbrile alla elaborazione di obliate musiche italiane per ricuperarle non alla piena attualità storica (di per sé irrecuperabile), ma per riproporle ai giovani musicisti italiani perchè vi trovassero la propria ascendenza e per promuovere anche il processo di revisione e di rivalutazione storica del passato musicale italiano.

Il luogo ideale per la esecuzione di queste musiche saranno i festival di prevalente interesse musicologico, come ad esempio le « Settimane senesi » promosse dall'Accademia Chigiana fondata nel 1933, grazie al mecenatismo del Conte Guido Chigi-Saracini e di cui lo stesso Casella doveva essere per quasi un decennio lo spirito animatore. Senza dire che ciò veniva da un reale impulso anche all'immissione di tali musiche nei normali circuiti concertistici. Dato il carattere prevalentemente museografico della contemporanea vita concertistica, era assai più facile che vi trovassero accoglienza dei brani autentici eseguiti nella loro veste originale (anche se questa veste aveva assunto per gli ascoltatori aspetti arcaici tali da falsarne inevitabilmente il carattere originario rendendo impossibile la loro appercezione autentica), piuttosto che in un' acconciatura rammodernata, poco gradita alle grandi masse

del pubblico. Come giustamente rileva però la Zanetti [28], al « sacrificio » e alla « mortificazione » insite nel ritrarsi della personalità dell'elaboratore davanti a quella dell'autore, bisogna dare nel caso di Casella « un senso più relativo che assoluto, differente in ogni modo da quello praticato e richiesto dal musicologo. Nell'elaborazione di Casella resta sempre latente, tenuta a disposizione, quella che si può chiamare la *lettura attiva* del testo. pronti a usarne risolutamente al momento buono. Quando il testo accusa i vuoti o quando, e sono i casi più discussi, quello che offre appare agli occhi troppo scaduto, arcaico, inattuale. Le lunghe incertezze, le dubbiosità alterne, il ricorso severo all'erudizione, nel primo caso, o l'obbedienza scrupolosa nel secondo, per lo storico, sono sostituite dalla fantasia come gusto critico in atto con l'integrazione o la traduzione inventiva, sia pure filtrate attraverso la cultura ».

Queste constatazioni valgono per la *Sinfonia in do* di Clementi « ricostruita e completata da Alfredo Casella » e per la *Sinfonia in re* dello stesso Clementi « riveduta da Alfredo Casella », cioè per due delle *Sinfonie* di Clementi la cui sorte era avvolta nel mistero. I manoscritti erano stati trasportati nel 1917 da Londra alla Library of Congress di Washington dove Casella li scovò nel 1934. Il *Trio* op. 28 n. 2 in re maggiore per violino, violoncello e pianoforte dello stesso Clementi, di cui Casella pubblicherà nel 1936 una « revisione ed elaborazione », riporta alla prassi precedente, ma questa volta per necessità di cose, dato che nell'originale di Clementi più che di un trio nel senso classico del termine, si tratta di una sonata per pianoforte con violino e violoncello « obbligati » che si limitano a ripetere quasi letteralmente la parte superiore e quella inferiore del tessuto pianistico.

Ma è indicativo per il mutato atteggiamento di Casella nei confronti delle opere che va rielaborando, che egli non tenti più di imprimere alle parti rielaborate la sigla della propria personalità,

---

[28] Loc. cit.

ma, sia scrivendo *ex novo* le parti dei due archi, sia inventando interi passi (come la Coda della *Polacca*), cerchi di spersonalizzarsi e di seguire con fedeltà i lineamenti tipici dello stile di Clementi. Ad un'opera di carattere prevalentemente filologico Casella si limita poi nel rivedere il *Concerto* per archi del Sammartini tolto ugualmente da un esemplare trovantesi alla Library of Congress e comprendente la raccolta pubblicata a Londra verso il 1745 da J. Walsh dei *Six Grand Concertos for Violin* etc. *in eight parts*, raccolta che costituisce l'opera III di Sammartini. Anche la versione del *Concerto grosso in re minore* per archi (n. 11 da *L'Estro armonico*), di Antonio Vivaldi, che Casella dà trascrivendolo per pianoforte nello stesso anno 1936, con tutte le « libertà » usatevi, costituisce, rispetto alla celebre trascrizione per organo di Bach (questa in sostanza ancor più libera, sebbene si tratti di « libertà » d'un ordine diverso da quelle caselliane), un riaccostamento all'originaria stesura vivaldiana. La stessa cosa non si può dire invero della trascrizione di un altro cimelio che si trova alla Library of Congress: il *Concerto in do minore* per violino e archi, undicesimo dei dodici *Concerti* vivaldiani pubblicati intorno al 1717-1718 dall'editore Charles Michel Le Cène di Amsterdam e di cui la biblioteca di Washington conserva appunto, una delle rarissime copie oggi esistenti. Qui Casella non si limita a emendamenti accessori o anche sostanziali come la sostituzione del cembalo o dell'organo che doveva sostenere taluni a soli con un « concertino accompagnante » di 4 viole, 2 violoncelli, 1 contrabbasso, ma arriva a smembrare l'unità architettonica del *Concerto*, sostituendo l'intero tempo centrale con un *Adagio* tolto dal *III Concerto* della medesimo raccolta.

Casella giustifica il suo operato nella prefazione della partitura pubblicata nel 1937 dall'Universal-Edition, affermando che « la sostituzione di un *Adagio* all'altro è stata decisa unicamente per riunire in un solo e medesimo lavoro tre fra i più cospicui frutti dovuti alla fantasia del "prete rosso", ottenendo in tal guisa —in obbedienza al principio che l'archeologia sia una cosa e la musica viva e pratica ne sia un'altra ben diversa — un'opera d'arte com-

piuta e perfetta e capace di rimanere ancora lunghi anni nel repertorio violinistico ». Ma che si tratti solo di una sporadica resipiscenza dell'impulso ad affermare il gusto personale del trascrittore oltre i limiti imposti dal rispetto delle intenzioni dell'autore (ogni emendamento al testo originale dovrebbe avvenire, semmai, solo in funzione del ristabilimento delle condizioni materiali perchè tali intenzioni possano estrinsecarsi nella maggiore misura possibile) lo dimostra il confronto con la « elaborazione » del *III Concerto* della stessa raccolta *La Cetra* approntata da Casella per la « Settimana Antonio Vivaldi » organizzata dall'Accademia Musicale Chigiana a Siena nel 1939. Anzitutto l'*Adagio* (o più precisamente il *Largo*) che era stato trasportato di peso nell'altro *Concerto* vi riappare al suo posto originario. In secondo luogo l'integrazione di voci centrali, pur poggiando su di un « concertino accompagnante » (di 4 violini, 3 viole, 2 violoncelli e 1 contrabbasso) dall'organico più nutrito di quello adoperato per il medesimo scopo nel lavoro precedente, appare semplificato nella sua interna campeggiatura polifonica in modo da avvicinarsi maggiormente alla sensibilità di Vivaldi, la cui propensione per la cantabilità esige la chiara prevalenza della parte solista.

Nello stesso anno 1939, l'attività risuscitatrice svolta da Casella in favore delle obliate musiche di Antonio Vivaldi raggiunge la sua massima fecondità. Infatti, dopo il *Concerto*, Casella ci dà a brevissimi intervalli di tempo: la trascrizione per violino, violoncello e pianoforte dello stesso *Adagio* del *Concerto* precedente (per il quale egli nutriva una evidente predilezione, ravvisandovi il modello del meraviglioso *Crucifixus* della *Messa in si minore* di Bach); la revisione del *Concerto alla rustica* (in sol maggiore) per archi (n. 14 del 3° volume della Raccolta Renzo Giordano) alla cui partitura Casella non porta alcun ritocco, limitandosi a integrarla con una parte realizzata per clavicembalo; la « revisione ed elaborazione » del *Credo* per soli coro e orchestra; la « elaborazione » (consistente nella realizzazione della parte organistica e nell'integrazione degli accompagnamenti incompleti nel *Laudamus Te* e nel *Domine*

Deus) del *Gloria* per soli coro e orchestra; la « elaborazione » dello *Stabat Mater* per contralto solo, archi e organo (elaborazione ugualmente limitata alla realizzazione dell'accompagnamento organistico e a poche correzioni e ritocchi nella dichiarata « intenzione di nulla alterare nella meravigliosa bellezza » dell'originale vivaldiano); la « elaborazione » del *Concerto* per due violini e archi (qui il lavoro elaborativo comportava l'integrazione delle incomplete parti d'accompagnamento); la elaborazione del concerto *Il Riposo* (in mi maggiore) per violino e archi (elaborazione consistente unicamente nella realizzazione del Continuo); la « revisione ed elaborazione » della *Sonata a tre in sol minore* per violino, violoncello e pianoforte (tratta da un manoscritto per due violini e basso numerato, della Bibliothèque Nationale di Parigi); infine la « revisione » filologicamente federe di due arie per soprano dell'opera *Ercole al Termodonte* [29].

Tutti questi lavori furono eseguiti nella stessa memorabile « Settimana Vivaldi » che ebbe luogo nel settembre 1939 a Siena. Nel successivo anno 1940 Casella torna ad occuparsi del compositore al quale, più che ad ogni altro, si sente legato da un'affinità elettiva: Domenico Scarlatti. La felicità dei risultati ottenuti precedentemente « incrociando » la propria personalità con quella di Scarlatti, induce Casella ad allentare per un'ultima volta i freni imposti alla propria fantasia e al proprio gusto soggettivo nei confronti delle musiche rielaborande. Ma, comunque, egli non ha più la spregiudicatezza di una volta e avverte il bisogno di giustificare il fatto di aver trascritto per violino e pianoforte alcune *Sonate* clavicembalistiche di Scarlatti, adducendo il parere autorevole di Dent, Tovey, Malipiero, etc., secondo i quali quelle *Sonate* sarebbero state concepite in origine per violino e basso da realizzarsi.

---

[29] Significativa per la nuova concezione caselliana dei compiti dell'elaboratore ci sembra la seguente avvertenza inclusa nella Nota introduttiva alla partitura del *Gloria* stampata nel 1941: « In tutto il resto della composizione è stato scrupolosamente rispettato (salvo qualche palese errore di copiatura oppure qualche nota di tromba troppo difficile per la tessitura odierna dello strumento) ogni particolare polifonico, anche laddove taluni professori potrebbero scorgere eccessive libertà nel contrappunto ».

Casella non si limita però alla « restituzione » di un'ipotetica forma originaria di queste *Sonate*. Il suo estro di compositore lo spinge a « ricomporle » in nuovi nessi architettonici. E allora eccolo affermare: « Siccome i tempi delle varie Sonate erano di valore assai disuguale, così ne è stata fatta una scelta e un nuovo ordinamento in forma di due piccole partite per violino e basso realizzato per cembalo (o pianoforte)..... La realizzazione del basso è stata elaborata tenendo sempre presente la meravigliosa spregiudicatezza e il vivacissimo « antiaccademismo » del grande " Memmo " ». La prima esecuzione delle due *Sonate* ebbe luogo nel settembre 1940 nel quadro della « Settimana Scarlatti » organizzata dall'Accademia Chigiana di Siena. Abbiamo motivo di ritenere che sia stata per la stessa occasione che Casella approntò anche la « revisione ed elaborazione » della *Quarta Sonata* per flauto, violino, violoncello, contrabbasso e clavicembalo di Alessandro Scarlatti, limitandosi, peraltro, a realizzare la partitura, soprattutto per quello che concerne le indicazioni dinamiche e d'espressione.

Agli stimoli dell'attività senese si devono ugualmente quasi tutti gli altri lavori che Casella potè portare a termine nel campo di cui ci occupiamo prima che l'inesorabile malattia ne stroncasse l'energia vitale che fino all'ultimo sembrava indomabile. La maggior parte di questi lavori sono dedicati al Conte Guido Chigi Saracini, a testimonianza dei meriti che quest'ultimo s'era acquistato col patrocinio e coll'aiuto concreto dato all'azione di recupero di tanta parte della tradizione musicale italiana che Casella andava svolgendo.

E' questo il caso dello straordinario *Salmo* a sei voci, coro, organo ed orchestra di Monteverdi; della *Sonata a tre in la minore* per due violini violoncello e clavicembalo di Bassani; del *Concerto in do maggiore* per orchestra di Vivaldi. L'elaborazione del *Salmo* monteverdiano e della *Sonata* di Bassani sono del 1941, anno in cui Casella approntò anche la revisione del *Concerto grosso in sol maggiore*, dall'op. VIII di Torelli. La elaborazione del *Concerto in do maggiore* di Vivaldi data dal 1942, essendo contemporanea a quella di un altro *Concerto* di Vivaldi e precisamente quello per viola d'amore. archi e cembalo. Mentre quest'ultimo (come d'altronde la

II. Respice Domine, familiam tuam...

Moderato, grave

Respice, Domine, familiam tuam, et praesta; et apud te mens nostra tuo desiderio fulgeat, quae se carnis maceratione

Autografo del secondo dei *Canti sacri*, 1943.

Sonata di Bassani e il *Concerto* di Torelli) restò inedito, il *Concerto in do* fu stampato nel 1943, da Carisch, che nello stesso anno pubblicò pure la revisione della giovanile *Sonata* per due violini, violoncello e contrabbasso di Rossini. Ultima fatica di Casella in questo campo fu il *Concerto in fa maggiore* per violino e orchestra di Vivaldi.

Tutti questi lavori appaiono condotti con quel senso di fedeltà allo spirito e anche con quel rispetto per la lettera dei testi (rispetto nutrito per altro più di amore che di pedanteria) che Casella s'era andato acquistando. L'unico caso in cui l'operato di Casella esula dal campo specifico della elaborazione, inoltrandosi in quello della trascrizione vera e propria, è quello del *Concerto in do* di Vivaldi. Trascrizione che del resto trova le ragioni pratiche della sua necessità nella particolarissima composizione dell'organico previsto da Vivaldi e specificato nel titolo originale: *Concerto-con-Due Flauti-Due Tiorbe-Due Mandolini-Due Salmò-Due Violini in Tromba Marina-ed un Violoncello.* Dato che strumenti come i salmò (specie di oboe basso il cui nome deriva dal francese *chalumeau*) e le tiorbe sono caduti da tempo in disuso, era giocoforza sostituirli in vista di un'esecuzione moderna. Così al posto dei due salmò, Casella mise uno Heckelphon (uno solo, dato che la parte originale affidata ai salmò è sempre all'unissono) mentre le parti delle tiorbe le elaborò per due arpe.

Casella interpretò inoltre l'indicazione « due violini, in tromba marina » come riferentesi al fatto che in tutti e tre i tempi i violini I e II suonano insieme, dando alla dicitura « in tromba marina » il senso analogico di unissono, dal momento che le cosidette « trombe marine » erano dei monocordi. Salvo il trasporto al violoncello di un breve assolo violinistico nel primo tempo, l'aggiunta, in un passo dell'*Allegro iniziale* e in due del *Finale*, di due parti di flauto (ritocchi, questi, di cui Casella non spiega le ragioni) e qualche altro ritocco giustificato dalla diversa estensione degli strumenti odierni rispetto a quelli antichi, salvo queste modifiche, Casella ha lasciato inalterata l'orchestrazione originale, invero singolarissima.

A nessuno degli altri lavori di cui s'è detto Casella ha apportato mutamenti atti a deformarne, sia pur di poco, la fisionomia origi-

naria. Nel *Salmo* di Monteverdi « il solo compito del revisore è stato di creare due parti di viole per realizzare il basso numerato in sostituzione dell'organo, che sarebbe risultato meno duttile nel presente caso »[30]. L'entrata dell'organo risulta serbata così (insieme a quella del coro) al momento in cui alla parola « Gloria » si verifica quell'unica modulazione dell'intera composizione che dall'orbita di sol maggiore si sposta improvvisamente in mi maggiore, con un effetto che lo stesso Casella paragona non ingiustamente alla sorpresa provocata dalla modulazione finale del *Bolero* di Ravel[31]. Nel *Concerto grosso* di Torelli, così come nella *Sonata a tre* di Bassani e nel *Concerto con Viola d'Amore* di Vivaldi l'impegno alla fedeltà filologica è più accentuato. E lo stesso si può dire della revisione della *Sonata* di Rossini, ultimo frutto delle ricerche fatte negli anni precedenti la seconda guerra mondiale alla Library of Congress di Washington. Si tratta della terza di un gruppo di sei *Sonate* composte da Rossini nel 1804, cioè all'età di soli dodici anni, nella quale però Casella scorge *in nuce* dei tratti che si preciseranno nella *Cenerentola*, nel *Mosè* e, addirittura, nel *Guglielmo Tell*[32].

Presentando questo primo frutto di un altro compositore italiano del passato al quale si sentiva legato da un'affinità elettiva (l'affermazione di un critico francese che « Casella aveva riconquistato alla musica italiana il sorriso rossiniano » era uno degli assunti critici che lo concernevano di cui Casella menava maggior vanto) egli vi addita inoltre un atteggiamento definito dalle parole di Bacchelli: « questa ribellione di Rossini al pedantismo della scuola, questo suo istinto di andare verso la novità, l'ardire, la conquista, la ragione d'arte come valore espressivo opposta alla costrizione della fredda norma regolare »[33]. Definizione questa che illumina ugualmente taluni dei tratti fondamentali della personalità di Casella,

30 Vedi la *Nota* alla partitura del *Salmo*, Edizioni De Santis, Roma 1951.

31 Ibid.

32 Vedi la *Nota* alla partitura. Edizioni Carisch, Milano 1943.

33 Ibid.

tratti che, come s'è visto, non hanno mancato di manifestarsi pure nell'attività che ha costituito l'oggetto di questo scritto, e particolarmente di quella fase di quest'attività in cui più forte e irrefrenabile si esplicava il suo impulso creativo.

Ed è alla luce di questo bisogno di affermare la propria personalità, che acquista tutto il suo significato la spersonalizzazione che negli anni della estrema maturità Casella s'era imposto come sacrificio davanti alle opere del passato che andava risuscitando ad una nuova vita. E se la trasfusione della propria linfa creativa non era valsa — come non poteva valere — a far rivivere certe musiche nella loro irrecuperabile pienezza originaria, la più modesta prassi volta a restituire a musiche del genere, se non altro, una rinnovata disponibilità per un pratico inveramento sonoro che permettesse di prenderne conoscenza e di assaporarle nei limiti dell'inarrestabile corrosione del tempo, questa più modesta prassi, dunque, ha permesso invece a Casella di recare un contributo inestimabile a quella « recherche du temps perdu » della musica italiana che valse in misura così larga a configurarne il presente. Merito, questo, non ultimo nel cospicuo stato di servizio che a Casella si deve rivendicare nei confronti della rinnovata musica e, in genere, della cultura italiana.

Dante Alderighi

Il pianista

L'affermazione che l'esecutore non sia altro che un istrione è indubbiamente gratuita. Ma se riandiamo bene con la memoria ai nostri ricordi in proposito ci sarà dato scorgere, in generale, nell'esecutore un particolare della sua persona o della sua attività professionale, che con l'istrione ha punti in contatto. Talvolta saranno lievi sfumature, talaltra grossi nei, i quali, ancora più pronunciati di quelli che infiocchettavano il venerando volto di papà Liszt, servono purtroppo a raffreddare il nostro amore per coloro che maneggiano il divino mondo della musica.

Quando Casella faceva il pianista, l'istrione in lui non compariva mai. Impossibile perciò qualificarlo per un « bel pianista », un « grande pianista », un « pianistone », come giustamente si dice di quelli che « sfoggiano » il proprio talento (lo sfoggiare fa parte dei « numeri » dell'istrione).

Niente era ostentato in Casella, né i fortissimi, né i pianissimi, né l'agilità, né il cantabile. Mai Casella offriva in pasto al pubblico la sua bravura, la sua abilità concertistica; né era mai in lui l'invito all'applauso. Il pianismo di Casella non era della stessa natura del pianismo dell'epoca. *Il pianismo di Casella era una cosa a sé.*

Un profondo pudore caratterizzava l'esecuzione di Casella. Senonché, la bellezza del tocco caselliano operava in modo che l'esecuzione risultasse avvincente e fresca anche alla superficie, cioè nella sua parte fisica, dove il pudore avrebbe potuto appunto risentirsi tanto da sfuggire a qualsiasi rapporto con la bellezza del suono, il quale era liquido, aereo, tinnulo, magico. Il pianoforte sonato da Casella cambiava natura: un misto di archi, trombe e

corni in sordina, di timpani coperti, di celeste e di organo senza pedaliera. Casella seduto allo strumento faceva da direttore a codesta orchestra con solo il movimento delle braccia: immobili le spalle, la testa e le dita (soprattutto le dita, che avevano fatto proprio il precetto di Chopin che esige da esse il minimo dei movimenti).

L'interpretazione di Casella era uno scendere spontaneo nelle viscere della musica. Le difficoltà inerenti all'approfondimento del testo erano come abolite all'inizio. Casella non lo commentava mai, il suo testo, non vi apriva parentesi, non vi calcava sopra. Era in lui la stima del suo pubblico per cui la collaborazione integragrativa alle sue esecuzioni che egli gli richiedeva aggiungeva un particolare fascino all'audizione. Si arrivava così al nocciolo, al centro della musica dove i suoni non vibrano più soltanto con i loro armonici, ma soprattutto con ciò che essi hanno di essenziale nello spirito della composizione.

Questo potrebbe far pensare a un sonare freddo, astratto, mentre non lo era affatto. Certamente, i romantici si prestavano meno al pianismo di Casella, specie quelli che nella vibrazione degli armonici — siano essi di natura fisica o sentimentale — ripongono le loro mete. I suoi autori, non potevano quindi non essere che Scarlatti e Mozart, Bach e Debussy, e di questi le musiche a carattere più unitario, più lineare, assenti il grazioso, il dolce, il voluttuoso, il violento, l'appassionato.

L'eccellenza del gioco pianistico di Casella era poi tale per cui si rendeva impossibile insinuare malignamente che Casella non fosse un pianista. Casella era senz'altro un pianista, era davvero un pianista, perchè la natura lo aveva magnificamente a ciò provveduto, pure Casella è stato un pianista *malgré lui*. Certo, già lui giovane, sarebbe stato facile profetargli che non avrebbe continuato per tutta la vita a fare il pianista o dato all'attività pianistica il primo posto (del resto già allora Casella teneva, poggiava sulla sua attività di musicista in senso lato, di compositore, di direttore, di propagandista).

Un pianista *malgré soi* si trova nel pieno dei suoi mezzi soprattutto nella musica d'insieme, e questo si spiega. Qui il suo pudore,

la sua antipatia per l'esibizionismo, il virtuosismo, il ciarlatanismo, trovano il terreno adatto a svolgersi fruttuosamente. Il pubblico, con tutto ciò che esso ha di femmineo, cioè la curiosità mondana, la ricerca del piacere effimero, dello svago, dell'acrobatico, del preziosistico, davanti a una esecuzione di musica d'insieme smorza i suoi istinti, muta atteggiamento. Ciò appare chiaro anche quando la composizione è nella forma del Concerto (il grosso pubblico mostra, anzi, tutto sé stesso proprio quando alla fine di un Concerto insiste per ascoltare il pianista a solo: qui esso aspetta il suo uomo; sui pezzi e i pezzettini a solo il pubblico intende «spudorare» il concertista, mentre l'amore per la musica melanconicamente si rifugia in cantina).

Le mani di Casella, insieme con i suoi occhi luminosi e altamente espressivi, davano la chiara visione della statura dell'artista. Grandi mani, ben modellate, col polpastrello riccamente fornito di cuscinetto, sia sulla tastiera, sia al volante dell'automobile, o reggendo la bacchetta direttoriale, conservavano nobilmente l'armoniosità delle linee. Mai le ho vedute agitarsi convulsamente, né contrarsi, né innervosirsi dinanzi a una difficoltà pianistica o al sorpasso su un rettilineo stradale. Ispiravano fiducia e serenità, si era proprio certi, insomma, che l'incolumità della musica o della vita a esse affidata sarebbe stata garantita al massimo.

Fra le più belle esecuzioni di Casella ricordo quella di circa venti anni fa all'Augusteo di Roma col *Concerto in re minore* di Mozart (un pezzo che Casella aveva sottomano sin da ragazzo) e le *Variazioni Sinfoniche* di Franck. In quel tempo Casella era «in palla», perchè reduce da un giro pianistico negli Stati Uniti, quindi allenatissimo e con lo spirito rivolto al concertismo. Uno stile puro, un suono limpido, fresco, giovanile, una sicurezza magistrale, superiore, rifulsero dalla prima all'ultima battuta (pensate a una delle memorabili giornate di Gieseking, ma di un Gieseking più contento di sé e del mondo, e ancora meno «pianista»). La romanza del *Concerto* mozartiano venne fuori divinamente irrorata di rugiada, con il suo mistero di canto e di linee: un diamante senza pulviscoli gialli; il finale, il correre e il volo di Ariele

in un giorno di festa. Quanto alle *Variazioni* franckiane, la prima parte, tanto spesso eseguita in tono piagnucoloso, e l'ultima, di tono brillante, ebbero in Casella un interprete superbo, là castigato ma caldo, qua maschio ma fluido.

Riandando ai concerti di Casella ai quali ho assistito, e spesso preso parte anche in umile funzione di voltapagine, ricordo con gioia il *Trio degli spiriti* e la *Sonata in la maggiore*, per pianoforte e violoncello, di Beethoven, la Sonata *in sol minore* di Haendel (quale luminosità e chiarezza ritmica usciva fuori da questa bella sonata per violoncello e pianoforte), il *Quintetto* di Bloch, in cui Casella impiegava un suono metallico, colori ora cupi ora secchi: una vera e propria strumentazione degna del futuro autore di *Introduzione, aria e toccata.* Un'altra grande serata fu quella di Casella-Gieseking a due pianoforti alla sala Sgambati con un programma che andava dalla *Sonata in re magg.* di Mozart alla trascrizione di *Ibéria* di Debussy. Mi pare che i due pianisti avessero sì e no provato una volta, ma l'esecuzione riuscì un miracolo di fusione, di spirito, di musicalità.

Come solista, ricordo di Casella alcune *Sonate* di Scarlatti (tra cui la 24ª *in si bemolle* dell'Antologia di Longo). Scarlatti e Debussy (i *Preludi*) erano i suoi migliori. Una fantastica leggerezza di tocco, il legato e lo staccato realizzati in una atmosfera impalpabile (forse a Casella deve aver giovato l'avere ascoltato al pianoforte ripetute volte Debussy, del quale egli diceva che « pareva che sonasse direttamente sulle corde, senza passare per il tramite della meccanica, tanto quella sonorità riusciva vaporosa e immateriale »). Anche di prim'ordine gli riuscivano la *Berceuse* e il *Notturno* op. 62 n. 1 di Chopin, nonché l'op. 110 di Beethoven.

Le sue stesse composizioni Casella le sonava sempre un po' troppo in fretta, compresi gli *Undici pezzi infantili*, i quali peraltro acquistavano così uno scintillio, un brio e un colore affascinanti. Una eccezione Casella la faceva con la *Partita* e la *Scarlattiana*. Legato alla parte orchestrale, Casella eseguiva queste sue riuscite composizioni seguendo la sua idea di compositore: particolarmente suggestivi risultavano i cantabili della *Scarlattiana*, realizzati con squisita discretezza, eppure espressivi in sommo grado.

Il pedale di Casella meriterebbe un paragrafo a parte, ma di questo già parla eloquentemente la revisione delle *Sonate* di Beethoven che Casella ha dettato con maestria. C'è tuttavia da aggiungere che nella revisione suddetta manca quello che nessuna revisione al mondo, per quanto accurata, può contenere e che lui praticava, cioè tutto quanto viene suggerito dall'estro, dalle particolari esigenze acustiche dell'ambiente, dallo stesso strumento, se sordo o troppo sonoro.

Dal punto di vista della personalità musicale, per quello che è originalità dell'esecutore, Casella è stato il solo pianista al quale Walter Gieseking potesse allora essere accompagnato; in questi due pianisti la musicalità moderna s'è espressa veramente con chiarezza, tutto ciò che è dinamismo, colore, rinnovamento di valori ha trovato in loro i talenti adatti per estrinsecarsi completamente.

Da un pezzo a questa parte Casella s'è allontanato dal concertismo solistico; ma se il fatto rincresce per un verso è confortevole per un altro. Casella ha trascurato di coltivare assiduamente lo studio dello strumento perché la composizione e la direzione orchestrale richiedevano da lui tutto il tempo, ma non è chi non veda come ai fini ultimi della musica tale rinuncia sia risultata poi per molti lati opportunamente provvidenziale.

Del resto, a chi ha seguito Casella nel suo felicissimo momento di pianista a solo riesce agevole ritrovare nel Casella compositore quelle qualità pianistiche che erano a lui proprie: ascoltando la prestigiosa *Paganiniana*, l'*Introduzione, aria e toccata*, di solidissimo formato, la ricostruzione per via di riferimenti timbrici e dinamici di quello che era Casella pianista risulta un gradevole e fine gioco della propria attività musicale, cui solo il pensiero della per sempre passata giovinezza può fare da nostalgico, malinconico velo.

Mario Labroca

L'organizzatore

E' naturale che l'autore spinga la sua opera verso il pubblico che legge, che ascolta, che guarda; che cerchi di stabilire il rapporto tra la propria sensibilità e quella degli altri, di identificare le simpatie e le avversioni che il suo nome suscita, gli echi che esso ripercuote: è naturale cioè che l'autore viva, che cerchi di fabbricarsi la casa, la famiglia degli allievi e dei discepoli che nella sua casa si sistemerà per confortare con il calore dell'affetto, con l'entusiasmo dell'ammirazione il suo lavoro di tutti i giorni, il pensiero, la ideazione, la costruzione; è naturale che l'autore viva nel mondo, che non si isoli in un anacoretismo astratto, che lotti, che accenda polemiche, difenda la sua creazione, che si affianchi ad altri perchè certi princìpi entrino nel commercio delle idee, si affermino, prevalgano: è naturale cioè che l'autore abbia non solo una sua vita estetica, ma anche una sua vita morale. E quando l'autore scompare, noi sentiamo subito se egli è ancora tra noi e se tra noi resterà, se le sue opere saranno ancora vive in un domani che non sarà più neanche quello della nostra generazione, se un posto cioè se lo sarà assicurato nella storia della sua arte e un po' anche nel cuore dei posteri: e il dolore del distacco fisico è mitigato dalla sensazione di una presenza che si farà sempre più evidente man mano che le nuove giornate ci allontanano dal giorno della scomparsa. Il ricordo liberato dalle scorie, dai fastidi, dalle fatiche della giornata, si farà sempre più luminoso fino ad accorgerci che ecco, è vero, esso illumina la strada che noi percorriamo; sentiamo che l'arte è più che mai viva, e che la morale che quell'arte accompagnò e sostenne, ancora esercita intorno a noi tutto il suo bene.

Alfredo Casella, a dieci anni dalla sua morte, è ancora tra noi e non soltanto per il ricordo, che in tutti quanti gli furono vicini è quanto mai vivo, non soltanto per l'opera che corre e correrà nel corso della musica, ma anche per l'influenza che la sua morale ancora esercita sulla musica contemporanea. Perchè Casella ebbe la virtù di fissare i suoi principii di vita non già sopra le fragili contingenze della moda, ma sopra le solide basi del rispetto, della comprensione, del liberalismo più esteso, della curiosità più sana e della più profonda coscienza professionale. Molti tra quanti gli furono vicini hanno fatta propria, ad esempio, la sua curiosità. Le sue orecchie sembravano tese a percepire quanto avveniva nel più riposto angolo della terra, nel più ignorato e malinconico dei conservatori, nella sala da concerti più isolata, ed i suoi frequentissimi viaggi erano sempre esplorazioni avventurose che se non portavano ogni volta alla scoperta di un nuovo continente, arricchivano la nostra conoscenza musicale di nuove correnti, di nuove idee, di sorprendenti inattesi panorami. E questo perchè la curiosità di Casella era sostenuta da una profondissima coscienza professionale che gli permetteva di distinguere il serio e il solido, dal dilettantistico e dall'indefinito, sicché le sue raccolte erano sostanziali, costituivano cioè cibo fresco e nutriente per la numerosa famiglia degli allievi e dei discepoli. Con un mirabile senso giornalistico egli arrivava sempre nel punto giusto e al momento opportuno: le correnti estetiche sorte prima dell'altra guerra, sviluppatesi e trasformatesi nell'altro dopoguerra, egli le conobbe tutte, ed imparò l'arte di navigare tra di esse senza farsi travolgere dai vortici delle esagerate e inopportune ammirazioni o dai disprezzi ancora più inopportuni: seppe distinguere i pionieri coscienti dagli avventurieri da strapazzo, i creatori dagli imitatori, i maestri dai discepoli, sicchè i panorami disegnati da lui avevano quasi sempre la scientifica esattezza delle carte geografiche.

La sua curiosità non si arrestò alla vita che si agitava intorno a lui, ché anzi essa lo spinse a ritroso nel tempo ad arricchire la sua sensibilità di inattese conoscenze; le musiche antiche lo ebbero studioso appassionato e preciso sicchè gli fu possibile stabilire preziose genealogie, scoprire legami curiosi e inattesi, get-





1945

tare i ponti della tradizione su quelle che sembravano le insuperabili fratture della incomprensione. Quella che a volte appariva in lui matematica freddezza, calcolo esatto, era invece la profonda coscienza professionale che gli permetteva di seguire il filo dello stile e di riallacciarlo ad altri capi allorché esso appariva spezzato: egli seppe cioè comprendere il significato del linguaggio musicale e seppe stabilire con sicurezza le tappe della sua evoluzione dai secoli passati fino nel cuore della musica contemporanea, contribuendo così a dare uno stato civile, per esempio, alla musica strumentale italiana di oggi che il bagno melodrammatico dell'Ottocento poteva far apparire perlomeno bastarda. Credo sia necessario fermarsi un po' sulla curiosità di Casella perché a me sembra che essa sia il più solido pilastro della sua morale, la causa dell'arricchimento delle conoscenze di cui tutti ci siamo giovati.

Certo anche altri musicisti furono mossi da altrettanto nobile curiosità; ma la curiosità di Casella ebbe il pregio della spregiudicatezza, non ebbe vincoli o freni nazionalistici, non ebbe scrupoli letterari: essa cercò soddisfazioni in tutti i tempi in tutti i paesi, in tutti i generi, né si fece scrupolo di avvicinare dopo il sacro, il profano, di saltare dalle biblioteche del classico alle espansioni lunari del romantico, alla fresca primitività dei canti popolari, alle elaborazioni già artificiali della canzone e del *jazz*. E fu una curiosità che aiutò a distinguere il buono dal cattivo in ogni settore, in ogni corrente, in ogni genere, che insegnò ad apprezzare le doti di coraggio, la forza della fantasia e a mettere da parte, nell'armadio delle cose inutili, le esercitazioni fredde degli irriducibili accademici. Possiamo dirlo tutti: dalla curiosità di Casella, da codesta specialissima forma di curiosità, nacque la sua attività di organizzatore, e la vita musicale, specie in Italia, ne fu fortemente e beneficamente influenzata.

Tutti noi sentiamo quanto prezioso sia l'insegnamento che ci viene da quella curiosità; e tutti avvertiamo che grazie ad essa si sono abbreviate le anticamere alla porta della notorietà, si è facilitato l'ingresso dei giovani nel pieno dell'attività professionale, si è soprattutto stabilito un nuovo rapporto umano, quello che porta all'interesse della conoscenza reciproca.

Non erano facili i tempi nei quali Casella nacque alla musica: in Italia, specialmente, tutte le attività erano polarizzate intorno al teatro lirico ed il concertismo era circoscritto a poche benemerite istituzioni. Né migliore appariva la ricettività del pubblico che sembrava inesorabilmente chiuso alle voci nuove, che faceva il viso dell'arme contro il Debussy dell'*Après-midi d'un faune* e contro lo Strauss della *Salomè*, che appena appena cominciava ad avvertire le voci dei grandi classici e dei grandi romantici della musica strumentale. Casella non si arrestò davanti all'ostacolo, ma anzi si sentì eccitato alla lotta. Come per incanto si moltiplicò, come un missionario sicuro della buona causa non conobbe riposo; fu pianista, direttore d'orchestra, giornalista, organizzatore; richiamò su di sé i fulmini dei nemici implacabili, il suo nome fu messo all'indice del buon senso; subì imboscate ad ogni passo che muoveva. Eppure il suo passo fermo non subiva arresti, la sua risata non ripiegava su posizioni più preoccupate, la sua volontà non subì intaccamenti.

Tutti sappiamo quali i risultati di un'azione così tenace e cosciente: perché Casella diventò un esempio che molti seguirono; e le sale da concerti ospitarono musiche nuove e musiche antiche; il mondo degli ascoltatori si disincagliò dall'ancoraggio romantico ed affrontò viaggi sempre più pericolosi e audaci; tempeste ce ne furono e molte, ma la nuova aria entrò nel chiuso degli ambienti e portò via molta polvere retorica. Chi fu vicino a Casella negli anni dell'immediato primo dopoguerra fu testimone di una delle più belle azioni combattute a favore della musica; azione combattuta con un disinteresse che non conosceva limiti: come un esploratore, Casella si avventurava in città che nulla sapevano di Debussy e nelle quali gli accordi e i ritmi di Stravinski gettavano lo scompiglio e suscitavano rivolte; Casella impassibile al pianoforte aspettava che il clamore si placasse; un sorrisetto agganciato all'angolo della bocca era il solo piccolo segno della pazienza e della indulgenza, le armi per la lotta che sarebbe continuata il giorno dopo, in un'altra città, in un altro paese. E così per anni, senza soste, senza riposi; nelle parentesi dei concerti la composizione, nella parentesi della composizione i concerti e quasi tutto questo non bastasse un altro profondo apostolato, quello dell'insegnamento del pianoforte e della composizione.

Come si vede, Casella organizzatore si valse soprattutto dei mezzi che la sua arte gli forniva: il pianoforte, la direzione d'orchestra, l'insegnamento. Ma per rompere il chiuso egli ebbe anche bisogno di creare gli istituti dai quali far partire i primi concerti e nei quali raccogliere i primi curiosi delle musiche nuove. La prima attività organizzativa Casella la esercitò nella Société Musicale Indépendante. Questa società fu creata per iniziativa di Ravel come gruppo dissidente rispetto alla Société Nationale de Musique che, fondata nel 1871 da Saint-Saëns, era divenuta negli ultimi tempi un feudo della Schola Cantorum. Fu fondata nel 1911 da F. Schmitt. Roger-Ducasse, J. Huré, L. Aubert, E. Vuillermoz, M. de Falla, J. Turina, M. Ravel e A. Casella, sotto la presidenza di G. Faurè. Casella ne fu segretario dalla fondazione fino al 1914. La società (che tra gl'iscritti ebbe D'Annunzio) organizzò concerti di musiche d'avanguardia; fra i primi (primavera del 1911) ce ne fu uno in cui non si comunicarono i nomi degli autori, che il pubblico dovè indovinare alla fine del concerto con un referendum (fra i pezzi così presentati in prima esecuzione furono le *Valses nobles et sentimentales* di Ravel). E appunto presso questa società Casella organizzò nel 1914, alla Salle des Agriculteurs, un concerto di musiche italiane contemporanee, che fu il primo del genere all'estero: vi si dettero un quartetto di Giuseppe Ferranti, liriche di Pizzetti, Malipiero e Casella, pezzi per pianoforte di Davico, e il *Concerto* per due pianoforti di Giannotto Bastianelli (eseguito da Bastianelli e Casella).

Il primo atto organizzativo di Casella in Italia fu la creazione della Società Nazionale di Musica, fondata per sua iniziativa nel 1917, insieme con Respighi, Pizzetti, Malipiero, Perinello, Gui e Tommasini, presidente effettivo il Conte di S. Martino, presidenti onorari Toscanini, Busoni e M. E. Bossi. Gli scopi erano analoghi a quelli della società francese. L'attività ebbe inizio il 16 marzo 1917 nella Sala dell'Accademia di Santa Cecilia con un discorso di Pizzetti e un concerto di musiche di Respighi, Castelnuovo-Tedesco, Malipiero, Pizzetti e Casella; nel prim'anno, oltre agli autori citati, si eseguirono musiche di M. E. Bossi, Tommasini, Perrachio, Gandino, Perinello, R. Bossi, Mantica, De Sabata, Alaleona, Liuzzi,

Gasco, Giulia Recli, Gui, Zandonai, Davico, de Falla, Ravel, Stravinski, Lord Berners, Debussy, Fauré: in tutto 112 composizioni in 12 concerti (6 a S. Cecilia, 1 a Milano, Torino, Bologna, Ferrara, Parigi e uno sinfonico al Costanzi diretto da Stravinski con frammenti dell'*Oiseau de feu, Feu d'artifice* e *Pétrouchka*). Nel luglio 1917 si affiancò alla Società (che intanto mutò nome in Società Italiana di Musica Moderna) la rivista « Ars Nova », cui collaborarono anche scrittori e pittori italiani, come Papini, Carrà, De Chirico e stranieri, come Laloy e Marnold. Nel 1918 si ebbero solo sei concerti a Santa Cecilia i quali suscitarono opposizioni per la forte prevalenza di stranieri nei programmi (si eseguirono musiche di Malipiero, Alaleona, Orefice, Davico, Tagliapietra, Pratella, Casella, Satie, de Séverac, Schmitt, Ravel, Granados, Albéniz, Salazar, Villar, de Falla, Turina, Beach, Huré, Scriabin, Dukas, Koechlin, Enescu, Goossens, Fauré, Stravinski; inoltre, il 5 aprile, ebbe luogo un concerto commemorativo di Debussy (che fu il primo in Italia dopo la morte del maestro). La presidenza d'onore fu abolita per le dimissioni di M. E. Bossi, per l'incidente di Toscanini all'Augusteo (con la *Marcia funebre di Sigfrido*) e per la sospetta germanofilia di Busoni. Nella primavera del 1919 si ebbero tre concerti al Quirino (perché M. E. Bossi non aveva voluto più concedere la sala di S. Cecilia) che furono inferiori ai precedenti. D'altronde la progressiva attività di Casella all'estero come concertista rendeva grama la vita della società, che fu quindi soppressa insieme con « Ars Nova ».

Ma Casella tornò poco più tardi alla carica con un'iniziativa che doveva restare come una delle sue più importanti: la Corporazione delle Nuove Musiche. Creata da Casella e Malipiero nel 1923, col patrocinio di D'Annunzio che le dette il nome e il motto (*Concentus Decimae Nuncius Musae*), la Corporazione entrò immediatamente come sezione italiana nella Società Internazionale per la Musica Contemporanea (S.I.M.C.) allora fondata; ma ebbe attività propria come C.D.N.M. fino al 1928, valendosi dell'aiuto di mecenati quali Mrs. Elisabeth Sprague Coolidge e Riccardo Gualino. Nei primi anni la C.D.N.M. dette la più gran parte delle sue manifestazioni concertistiche al Teatro Odescalchi di Pirandello:

invitò per la prima volta in Italia Bartók e Hindemith, e dette inoltre musiche di Stravinski (tra cui l'*Histoire du Soldat* e l'*Ottetto*, nuovi per l'Italia), Honegger, Milhaud, Auric, Szimanovski, Bloch, Krenek, Kodály, Poulenc, Ravel, Bliss, Respighi, Malipiero, Pizzetti, Castelnuovo - Tedesco, Veretti, Rieti, Labroca, Massarani, Mortari, P. Clausetti, Casella. Nell' aprile del '23 organizzò la tournée del *Pierrot Lunaire* diretto da Schönberg (con Erika Wagner, pianista Steuermann, flautista Fleury, clarinettista Delacroix, archi Onnou, Prévost e Maas, a Roma, Milano, Napoli, Firenze (dove fu presente Puccini), Torino, Venezia, Padova. Altra iniziativa preziosa della C.D.N.M. fu nel 1927 la tournée delle *Noces* di Stravinski, con la Camerata Varesina del Madrigale diretta da Romeo Bartoli (corale formata di operai e che fu certo tra le migliori d'Italia): ai quattro pianoforti erano Adler, Alderighi, Castelnuovo-Tedesco e Mortari. La tournée toccò Torino, Milano, Roma, Padova, Firenze, Napoli e fece conoscere oltre le *Noces* anche l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi mirabilmente diretto dal maestro Bartoli. Nei suoi cinque anni di vita la C.D.N.M. organizzò circa 70 concerti, di cui 50 a Roma; gli altri in altre città italiane, a Parigi, Vienna, Berlino e Praga.

Ridotta la C.D.N.M. al ruolo di semplice sezione della S.I.M.C., Casella continuò a esserne il segretario sino all'interruzione della seconda guerra mondiale, partecipando in primo piano all'attività della Società Internazionale, dirigendo l'organizzazione di quelli fra i suoi festival che ebbero luogo in Italia (Venezia 1925, Siena 1928, Firenze 1934) e partecipando più volte alla giuria internazionale.

Fu poi la volta del Festival di Venezia. L' idea del Festival annuale fu appunto di Casella e nacque in seguito al successo del Festival S.I.M.C. del 1925. Dalla fondazione (1930) al 1936 presidente del Festival fu Adriano Lualdi; ma Casella (che ne fu il presidente con Mario Corti nel 1937) fu sempre collaboratore e consigliere dell'iniziativa.

L'ultima memorabile impresa di Casella organizzatore furono le « Settimane senesi ». All'Accademia Chigiana Casella era insegnante di pianoforte fin dalla fondazione (1933); poi v'insegnò an-

che direzione d'orchestra; ed era profondamente legato al suo fondatore, il Conte Guido Chigi-Saracini. Con la fondazione delle « Settimane senesi », che Casella diresse nei primi anni (1939-42; nel secondo insieme con S.A. Luciani; dalla malattia che lo condusse alla morte fu còlto appunto durante la preparazione della quarta « Settimana »), egli dette un apporto decisivo alla conoscenza del nostro antico patrimonio musicale, sia all'Italia che all'estero. Da quel momento data certamente la popolarità di Vivaldi, tanto per fare l'esempio più tipico, nelle sale di concerto di tutto il mondo. A Vivaldi fu infatti dedicata la prima « Settimana » (con le storiche prime esecuzioni delle opere dissepolte da Casella nella raccolta Foà-Giordano di Torino); la seconda fu dedicata agli Scarlatti, la terza ai veneziani dal XVI al XVIII secolo, la quarta a Pergolesi.

L'attività di Casella organizzatore cessò solo con la sua morte; nell'ultimo anno di vita egli fu infatti direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana (lo era già stato nel 1932-33) e fino agli ultimi giorni ne seguì l'attività.

In tutte queste iniziative egli agì sempre secondo i principi della sua morale ed è per questo che anche nel campo della organizzazione noi lo sentiamo ancor oggi vivo e operante con l'esempio.

Per quelli che gli furono vicini, che gli furono amici e che con lui operarono, è questa la constatazione che dà gioia, che attenua il rimpianto per l'amico che non è più tra noi. E' necessario ripeterlo, l'influenza di Casella nella vita musicale contemporanea fu vasta e decisiva; egli contribuì forse più di tutti ad aprire la strada ai giovani, a propagandare la curiosità, l'interesse e, mi si perdoni il bisticcio, il disinteresse. Se oggi possiamo assistere sereni al nuovo sorgere delle espressioni polemiche, se possiamo guardare senza preconcetti alle diverse correnti che agitano di nuovo le atmosfere musicali, se possiamo distinguere in ogni recinto il buono dal cattivo, lo dobbiamo a Casella che insegnò a tutti a respirare profondo, a guardare in giro con ottimismo e con fede, a essere liberi tra artisti liberi. La sua morale perciò noi la avvertiamo ancora oggi viva e operante, come la sua arte, nel corso della musica contemporanea.

Fedele d'Amico

L'insegnante e il maestro



Difficilmente avrà un'idea di Casella insegnante di pianoforte chi darà retta a quel cliché che, per il Casella compositore, trova ancora curiosamente credito: il cliché del restauratore dell'« ordine », del talento tutto intellettivo e « costruttivo », tutto organizzazione e metodo.

Fortunatamente, per accertarsi del contrario basta aprire il libro di Casella sul pianoforte: che è un repertorio di aneddoti, di consigli, di aforismi, di segreti del mestiere, di esperienze, d'ingegno pratico; venuto fuori dal quotidiano esercizio dello strumento, e rovesciato sulla pagina così come veniva. Ossia, niente schemi, niente impostazione « scientifica », tutto sveglio empirismo. Un empirismo, s'intende, capacissimo di accogliere i portati di teorie vere e proprie; ma solo a patto di tradurli in termini di sperimentato mestiere, di artigiano proverbio. E del resto, quali erano le origini di Casella? Casella riteneva di aver imparato pochissimo in conservatorio, e in genere dagl'insegnanti patentati; e moltissimo, invece, dalla madre, dalla musica da camera ascoltata da bambino in casa, dall'amico Cortot e dall'amico Ravel, da Debussy pianista, e poi dalle esperienze di ascoltatore, interprete, autore, insegnante. Naturale che restituisse tutto questo al modo che l'aveva ricevuto; e che la sua scuola non fosse conservatorio, ma bottega d'arte.

L'eloquenza della sua didattica, infatti, poggiava sostanzialmente sul *prêcher d'exemple.* Alla lezione Casella suonava molto, e parlava poco: quel che bastava a orientare sul senso del suo esempio. Le sue parole erano un po' come quelle che i pittori primitivi fa-

cevano vaporare dalla bocca dei santi. Le quali erano utili, senza dubbio; ma alla stessa chiarezza del racconto quel che decideva era poi la pittura. Perché la pregnanza delle sue citazioni al pianoforte aveva del miracoloso. Nell'immagine che l'allievo s'era fatta del pezzo l'esempio del maestro s'inseriva con uno spicco fulmineo e rivelatore; tanto rivelatore che la felicità della scoperta soverchiava la mortificazione d'aver tanto studiato senza aver intuito la soluzione esatta: che pareva così ovvia, invece, appena uscita da quelle mani. E il maestro non si limitava alle questioni di tecnica e d'interpretazione pianistica, perché tutto per lui era anzitutto musica. Che dunque a ogni passo le sue citazioni avessero la virtù di svelare il senso e la portata d'un giro armonico, d'un contrappunto, d'una svolta compositiva, ciascuno messo subito in relazione, sempre per via di citazioni, con i suoi antecedenti e conseguenti storici: questo era il portento primo e immancabile delle sue lezioni, e il segreto del suo magnetismo personale.

Che non era soccorso, difatti, dal minimo apparato retorico. Benché delle proprie doti avesse opinione tutt'altro che piccola, Casella non saliva davvero sul piedistallo: metteva chicchessia a suo agio, trattando sempre da pari a pari, con una cordialità candida e senza riserve mentali, non corrotta dal minimo tentativo di mistificazione. (La sua antipatia per l'artista *bohémien*, che era implacabile, significava appunto questo: fastidio dell'idea che l'artista fosse un uomo diverso dagli altri, e almeno su qualche capitolo un fuori-legge. Per questo la sola cosa che non mi perdonò mai fu che mi presentassi alla lezione, abbastanza spesso, con qualche pelo sul viso. Non si fidava che fosse trascuraggine pura e semplice: « anche tu credi che il musicista abbia diritti speciali, come ai tempi in cui l'ispirazione gli cadeva dal cielo? La prossima volta fatti la barba »).

Il primo numero di Casella insegnante era la vastità della cultura musicale. Notevolissima, per un non musicologo, la sua cono-

scenza del mondo premozartiano; quasi unica quella della musica da Mozart a oggi. Ma vorrei sottolineare che non era una cultura « critica » nel senso stretto della parola: una cultura cioè di giudizi e concetti e « sistemazioni »; per quanto di giudizio critico (com'è ovvio) non fosse certo sfornita. La sua cultura era soprattutto conoscenza di musiche in concreto: conoscenza delle musiche, di quei determinati pezzi di musica. In parole povere: a prescindere da quelle che fossero le sue idee, per esempio, sul Romanticismo musicale, Casella, tanto per cominciare, conosceva a memoria una quantità impressionante di opere di Beethoven, Weber, Chopin, Schumann, eccetera. E le conosceva a fondo, in ogni particolare, poteva dar ragione d'ogni loro nota, con tutte le sue implicazioni. E ancora: tanto inseparabile in lui era la conoscenza di una musica determinata dalla sua incarnazione fisica nell'esecuzione, che la sua memoria di un pezzo si estendeva automaticamente alla memoria delle interpretazioni che ne aveva ascoltato, e naturalmente a quella che ne aveva elaborato lui stesso. Sì che non di rado il suo « esempio » d'un passo era in realtà una serie d'esempi, che arrivavano qualche volta a comporre una piccola storia del modo con cui il passo era stato inteso da questo e da quello.

E nessun dubbio che i suoi ricordi (di quel fraseggio, di quel colore, di quel pedale) fossero esatti. Perché il suo interesse per la musica (quale altro compositore « arrivato » continuò come lui ad assistere abitualmente ai più abituali concerti?) era illimitato, e la sua incapacità di distrazione quasi incredibile: e la memoria, appunto, non è che il frutto della combinazione di questi due fattori. Del resto, per capire a che punto Casella potesse arrivare su questo terreno, bastava assistere a una delle sue lezioni al Corso di perfezionamento all'Accademia di Santa Cecilia. Erano lezioni a cui partecipavano allievi di vaglia, spesso concertisti già in via d'affermazione; e duravano quattro o cinque ore, perché ogni allievo presentava cose come la *Sonata* di Liszt, gli *Studi sinfonici*, e via discorrendo. Casella ascoltava immobile; e quando l'allievo di turno aveva finito, passava alla critica, risuonandogli, sempre a

memoria, tutti i passi degni di discussione. Chiunque poteva constatare che aveva sentito veramente tutto, registrato tutto, sempre.

Il secondo numero di Casella insegnante era la versatilità del gusto. Casella compositore aveva la sua poetica e le sue costanti stilistiche, esclusive di tutte le altre; e anche Casella pianista apparteneva a una tendenza determinata, ossia a quel filone che s'usa dire, tanto per intendersi, chopiniano, in contrapposto a quello lisztiano. Ma per l'insegnante queste limitazioni non esistevano. Lo scoprii il giorno che gli suonai la *Prima Sonata* di Weber. Pensavo che me l'avesse assegnata per ragioni puramente tecniche; ma che potesse amarla, non mi passò neanche per la testa. Invece, quando si mise al pianoforte, il maestro mi risuonò il primo tempo quasi da capo a fondo, con soddisfazione visibilissima, e per la cadenza precedente la coda mi distese, s'intende per via di citazioni al pianoforte, tutta una storia dell'accordo di quarta e sesta, dalla scoperta del suo senso romantico ad opera appunto di Weber, fino al suo massimo sviluppo nello *Heldenleben*. Io strabiliavo in silenzio: si poteva dare qualcosa di meno caselliano che la poetica « entusiastica » della quarta e sesta? Alla fine s'alzò, chiuse il pianoforte, e mi dette il colpo di grazia: « Io ho un debole per Weber ».

Imparai presto che Weber non era un caso isolato. In Casella il gusto dell'ascoltatore e la comprensione dell'interprete non conoscevano limiti di tendenze. Con la stessa proprietà e raffinatezza capiva e insegnava Mozart e Liszt, Scarlatti e Beethoven, Chopin e Schubert, Debussy e Stravinski, Schumann e Bach. E anche artisti minori, di oggi e di ieri, e d'ogni colore, lo trovavano prontissimo all'attenzione. Sì che agli estremismi dei giovani, sempre inclini a tradurre la partecipazione a una tendenza, o l'adesione a una data idea della « modernità », in disprezzo per i prodotti di tendenze opposte, offriva un antidoto salutare. « Non c'è fretta », mi disse una volta che gli parlavo male del *Concerto dell'estate* di

Pizzetti, «fra qualche anno capirai anche questo». Gli anni furono parecchi; ma aveva ragione, un bel giorno ci arrivai anch'io.

Casella compositore non era certo quel che si dice un melodista. Eppure il filo rosso del suo insegnamento era indubbiamente il fraseggio. A niente Casella dedicava tanto tempo quanto a illuminare i modi possibili di rendere il tema d'un adagio di Mozart. E più in generale: ogni problema dinamico, agogico, coloristico, per lui si risolveva essenzialmente in funzione del fraseggio.

Non vorrei esagerare; ma per lui anche lo stacco dei tempi importava forse meno che la coerenza interna della battuta, l'intima articolazione della frase, o anche del semplice inciso. Il che non significava che scorgesse la necessità di sensibilizzare prosodicamente ogni cosa; se il caso lo richiedesse, ammetteva anche l'assoluta uguaglianza delle note, smaterializzate d'ogni accento, e trasferite sul piano del colore puro: per esempio in certi preludi di Debussy. E il suo rubato era sempre molto parsimonioso. Conforme alle migliori tendenze della didattica moderna, il fraseggio era infine la sua guida anche per lo studio puramente tecnico e manuale: nessuna scala, nessun arpeggio, nessun « passo » erano per lui concepibili fuori di un respiro propriamente « melodico », ossia fuori di un fraseggio determinato.

Che resta oggi della didattica pianistica di Casella? Anzitutto, una tradizione viva. Casella sprovincializzò energicamente l'ambiente italiano anche su questo punto, portandolo a un livello moderno. A lui soprattutto si deve per esempio l'eliminazione di numerosi residui di tendenze prevalenti nell'ultimo Ottocento: retoriche tecniche (diteggiature stabilite in base a regole fisse, per esempio),

retoriche interpretative (abuso del rubato per le musiche romantiche, e inversamente fraseggio meccanico per le altre; introduzione arbitraria di arpeggiati, almeno nella forma di anticipare il basso sulla melodia come un'acciaccatura: che era una delle sue idiosincrazie più acute), errori tradizionali d'edizione (per lo più consistenti in correzioni apportate agli originali, per renderli conformi alle regole dell'armonia di scuola), uso del pedale in funzione esclusiva o prevalente dell'armonia. Il modo stesso di guardare la pagina da interpretare, per il pianista italiano d'oggi, è molto cambiato dall'epoca in cui Casella cominciò a insegnare in Italia, ossia dal tempo della prima guerra; è quanto dire che la sua scuola ormai lo trascende, che i suoi principî sono ormai patrimonio di tutti. A parte certe sue soluzioni di problemi determinati, in questo o quel pezzo, che sono ancora accolte letteralmente da molti.

Ma c'è qualcos'altro. Un documento molto circostanziato della sua didattica e della sua arte d'interprete ci è rimasto nelle sue edizioni dei classici della tastiera. Dopo i *Preludi, Valzer e Notturni* di Chopin pubblicati nel 1914 per Heugel, Casella colse nel 1919 una straordinaria affermazione in questo campo con l'edizione delle *Sonate* di Beethoven, per Ricordi, che è tuttora la migliore esistente in campo internazionale. A parte i pezzi di Frescobaldi pubblicati per l'Istituto Editoriale Italiano (i quali non offrono un interesse pianistico), tutte le sue altre edizioni appartengono agli anni della malattia che lo condusse alla morte, e furono stese a letto, tra le sofferenze più atroci. Ma non furono certo pensate allora, perché a Casella bastò scrivere materialmente quel che aveva chiaro in mente da decenni, e che continuamente perfezionava nella pratica quotidiana. Oggi le vediamo con molta commozione, perché sono il suo ultimo testamento, e il lavoro che gli permise di tenersi accanto, a sorreggere l'eroismo dei suoi ultimi anni, alcuni dei grandi spiriti che aveva fattivamente venerato tutta la vita. Comprendono un gruppo molto vasto di opere di Bach e di Chopin (tra cui la ristampa leggermente corretta di quelle pubblicate da Heugel), tutte per l'editore Curci, inoltre le *Sonate* e le *Fantasie*

di Mozart e i *Quadri d'una esposizione* di Mussorgski, per Ricordi.

Un esame di queste revisioni è naturalmente impossibile in questa sede: bisognerebbe scendere a troppi particolari, esemplificando largamente. Ma alcuni punti fondamentali si possono indicare. Anzitutto, quali erano per Casella i diritti dell'interprete rispetto al testo originale? E' superfluo ricordare che Casella respingeva nettamente l'idea stravinskiana dell'esecutore come puro e semplice realizzatore tecnico dei voleri dell'autore, fissati una volta per sempre all'atto della composizione, e fino all'ultimo particolare; credeva invece, se ci vogliamo servire della formula di Ansermet, che l'esecutore debba suonare non tanto « ciò che è scritto », quanto « conforme a ciò che è scritto »: e che questa sia l'unica via a una « fedeltà » non illusoria.

Quanto ai limiti dell'iniziativa dell'interprete, Casella non li fissava aprioristicamente in formule valide per ogni caso, ma li desumeva dal carattere della musica che aveva dinanzi. Diamo una applicazione pratica di questo criterio. E' molto diffuso, in teoria e in pratica, il principio che le musiche di Beethoven e dei romantici consentano all'interprete il massimo di libertà, mentre Bach gliene consentirebbe il minimo. Casella ragionava in un modo che portava a conclusioni esattamente opposte. Per lui, proprio nelle musiche dell'epoca romantica, che fin dalla loro prima ispirazione sono legate a un sistema di valori agogici, dinamici ed espressivi fuori dei quali il loro senso tende a scomparire, il dovere di ricercare il tempo e i coloriti presupposti dall'autore è assoluto. Difatti le rare modifiche che le revisioni di Casella portano ai tempi o ai segni d'espressione indicati da Beethoven o da Chopin (più raramente ancora, alla disposizione pianistica della scrittura) sono semplici adattamenti al pianoforte moderno.

Tutt'altro il caso di Bach: autore in cui le strutture musicali risultano spessissimo indipendenti da quei valori e perciò ammettono realizzazioni dinamiche ed espressivamente diverse. Non è troppo raro il caso che un pezzo di Bach possa eseguirsi andante o allegro, senza perdere alcuno dei suoi attributi; frequentissimo poi

quello in cui risulti ugualmente valido se eseguito piano o forte, legato o staccato. Tempi e segni d'espressione proposti nelle revisioni bachiane di Casella, al contrario di quanto avviene in quelle beethoveniane o chopiniane, non hanno dunque alcuna pretesa di rintracciare l'« intenzione » dell'autore. Il che non significa spalancare le porte dell'arbitrio. Per esempio, Casella non aggiunge mai variazioni di tempo nel seno di un pezzo di Bach, né l'uso del tempo rubato; tranne, s'intende, in pezzi o momenti di stile toccatistico o recitativo come la *Fantasia cromatica.* E' perfino riservatissimo nell'ammettere i tradizionali « ritardando » cadenzali. Ma come fatti del tutto normali adopera il crescendo e il diminuendo, quando gli paiono utili a sviluppare, sul pianoforte moderno, le tensioni implicite nel discorso.

In ogni caso alla base delle edizioni di Casella è il problema che abbiamo visto alla base della sua didattica: il fraseggio. Questo è vero non solo per le indicazioni dinamiche e agogiche, com'è ovvio, ma anche per la diteggiatura e il pedale. Quanto alle diteggiature, è noto che su questo punto l'edizione di Beethoven, al suo apparire, destò qualche scandalo. E che contenesse anormalità un po' troppo vistose, nessuno potrebbe contestare; perché qualche volta, benché molto più di rado di quanto si dicesse, Casella s'obliava nelle sue proprie dita, e scriveva quanto faceva comodo a lui (che possedeva, come tutti, delle mani dotate di proprietà specifiche: aveva per esempio un trillo fenomenale col terzo e quinto dito, anche nella mano sinistra). Ma che una diteggiatura scritta non vada presa alla lettera, è altrettanto incontestabile: tutto sta a vedere che cosa una diteggiatura indichi, che cosa suggerisca. Ora Casella aveva in materia un principio fermissimo: la miglior diteggiatura è quella che spinge al fraseggio giusto, che aiuta il cervello a trovare l'accento esatto. Non sarà la stessa per tutti; ma intanto, quella scritta deve costituire un esempio in quel senso: dietro la sua lettera bisognerà saper leggere.

Di questo principio si possono trovare tuttavia nelle edizioni di Casella due realizzazioni diverse. Largamente prevalente è quella



Lo studio a Roma, in via Nicotera 5: in alto al centro, il ritratto di G. De Chirico, sul tavolo a sinistra quello di Q. Ruggeri. Fra le fotografie con dedica, quella immediatamente a sinistra della biblioteca (scansia superiore) è di Tolstoi (1909).

che, al tempo stesso, mira alla massima facilità d'esecuzione. Casella pensava che nelle musiche da concerto ogni ostacolo al rendimento interpretativo dovesse essere rimosso senza scrupoli e le « difficoltà » confinate agli studi preparatori. Altro accade in alcune sue edizioni di Bach, particolarmente quelle dei *23 Pezzi facili* e delle *Invenzioni* a due e a tre voci, che Casella tratta essenzialmente come pezzi didattici, e cioè nello spirito in cui furono scritti. Qui dunque la sua diteggiatura non ha preoccupazioni di comodità, è anzi deliberatamente ardua, severamente addestrativa non solo del cervello, ma delle dita. Basti l'esempio seguente, tratto dal n. 13 delle *Invenzioni a 2 voci*:



Non è difficile immaginare, per la mano sinistra della seconda battuta, diteggiature più comode: per esempio, quella che ho aggiunto fra parentesi. Ma la diteggiatura di Casella, obbligando la mano a spostarsi con un salto all'inizio di ogni inciso (ossia ai luoghi che ho indicato con una virgola) conduce direttamente l'allievo a periodizzare il fraseggio nel modo giusto.

Più importante il problema del pedale, ma in sostanza analogo. Anche qui, Casella sapeva benissimo che la pedalizzazione d'un dato pezzo non ha valore assoluto, perché è funzione anche di fat-

tori che escono dalla conoscenza dell'editore: le capacità di tocco dell'esecutore, la sonorità di quel dato strumento, l'acustica di quel dato ambiente. Ma appunto per questo il moderno criterio di cui Casella fu il primo realizzatore in Italia, e che supera l'idea di concepire il pedale esclusivamente in funzione dell'armonia, del volume o del colore, rende la notazione pedalistica realmente utile. Finchè si restava sul vecchio terreno (si parla sempre della notazione scritta; che pianisti pedalizzassero in pratica con criteri diversi, è un'altra questione) la notazione era quasi superflua, perchè era applicazione di regole molto semplici e generali. In Casella invece la notazione del pedale è un invito per l'esecutore a intendere la legge segreta che governa la melodia, il suo respiro intimo, le sue divergenze dallo schema metrico della battuta; s'intende, senza dimenticare le sue implicazioni armoniche e timbriche.

Nelle edizioni di Casella la pedalizzazione è un elemento d'importanza centrale in Beethoven, in Mussorgski, e naturalmente in Chopin; che Casella pedalizza moltissimo, anche più di Cortot. Non per questo si deve credere che Casella ritenesse il suono di Chopin inevitabilmente legato all'alone di armonici suscitato dal pedale. Al contrario, si vedano i geniali effetti che sa trarre dalle sue periodiche sparizioni nello *Studio in sol bemolle* op. 25; e ancora, lo *Studio n. 2* per il Metodo Moscheles e Fétis, per il quale Casella, a differenza degli altri editori, prescrive l'astensione quasi assoluta. Casella pianista sapeva infatti abolire il pedale, all'occasione, anche nelle musiche più tipicamente impressionistiche; conforme, del resto, all'esempio di Debussy stesso (proprio da lui aveva imparato a suonare senza pedale l'ultima pagina della *Flûte de Pan*: e il remoto gracidare delle *grenouilles vertes*, nell'aria improvvisamente rarefatta dal tocco incorporeo di Casella, un pianissimo spoglio d'ogni risonanza fisica, difficilmente uscirà dalla memoria di chi l'ha ascoltato).

E' un peccato invece che nelle sue edizioni non sia rimasta traccia di un altro tipo di pedale di cui Casella faceva uso: il pedale impercettibile, clandestino, che brevissimamente insinuava fra certe suture di musiche cembalistiche (Bach, Scarlatti), o del primo

pianismo (Mozart), a facilitare una legatura difficile alle dita, a intenerire un'inflessione melodica, a sottolineare un accento d'un'eco appena sensibile. Furberie del genere, calibrate al millimetro, non erano probabilmente suscettibili di notazione. E Casella non nota pedale né nel suo Mozart né nel suo Bach, salvo che in alcuni luoghi del *Concerto italiano* e della *Fantasia cromatica e fuga.* Ma nella prefazione alle *Sonate e fantasie* di Mozart i suoi criteri sul modo di pedalizzare le musiche prebeethoveniane sono spiegati con una certa ampiezza, e possono riuscire preziosi.

L'influenza che Casella esercitò sul rinnovamento della didattica e della prassi pianistica in Italia non sarebbe stata certo quella che fu se non si fosse strettamente legata a un'opera di generale rinnovamento della musica italiana, condotta su tutti i fronti. E' quanto dire che a un certo punto il discorso sull'insegnamento in senso stretto sbocca necessariamente nel discorso su quello che possiamo ben chiamare, senza metafora, l'insegnamento di Casella in genere: vale a dire la natura del suo influsso su tutta la coscienza musicale italiana presa nel suo complesso. In una parola: sul compito storico che Casella adempì.

La funzione essenziale di Casella fu di restituire alla musica italiana (alla produzione, alla cultura, alla vita musicale italiana) una coscienza strumentale, dopo oltre un secolo di dittatura dell'opera lirica. In questa azione, Casella ebbe evidentemente dei precursori: dei precursori che tutti conoscono, e di cui perciò non mette conto rifare qui la lista. Quel che mette conto, invece, è segnalare ciò che lo distinse da loro, ciò che gli permise di far compiere alla loro azione un salto qualitativo, rendendola *completamente* operante.

Dalla posizione di quelle fervide isolette dello strumentalismo che punteggiarono cautamente il panorama del secondo Ottocento italiano (e seppero dare i natali a un Martucci) quella di Casella si distinse essenzialmente per due fattori. Anzitutto, mentre ai tem-

pi di quelle isolette l'opera italiana era in pieno rigoglio, il che rendeva le aspirazioni dello strumentalismo tutt'altro che radicali, Casella si trovò in una situazione ben diversa.

Quando s'affacciò Casella, che era successo del canto? Bisogna ricordare che in confronto alla musica strumentale il canto spiegato, quello dell'opera, è sempre espressione più diretta e « naturale », e perciò molto più sensibile al clima della collettività in mezzo a cui nasce: il suo trionfo implica nella società in cui si produce concordia e chiarezza di sentimenti, un codice morale largamente accettato. Il tipo di canto più nettamente « naturale » in questo senso, sebbene solidamente inserito in una dialettica drammaturgica completamente cosciente e perciò « artistica », dopo la seconda metà dell'Ottocento era stato quello di Verdi; che difatti fu l'espressione artistica più diretta e autentica che si conosca della moralità risorgimentale nei suoi aspetti più larghi e popolari, non solo nella musica. Ma è un caso sintomatico che l'ultima opera completamente verdiana di Verdi, l'*Aida*, si desse appunto alla conclusione dell'Unità. Non molto più tardi Verdi si trovò tra i piedi, sollevato sulla cresta dell'onda dal culturalismo prodotto dalla lenta involuzione borghese del Regno, Arrigo Boito: il romantico freddurista, l'erudito scapigliato, il capo-fabbricato della Galleria della « capitale morale ». Scrisse ancora capolavori, d'accordo; ma tutt'altro che immuni dai segni dei tempi.

Non staremo ora a rifare la storia che seguì, o meglio, che era già in corso (*Cavalleria* e *Pagliacci* nacquero prima del *Falstaff*). Certo è che ai primi del Novecento, nelle mani dei compositori e dei cantanti del verismo, il « canto italiano » stava già andando in pezzi (e se ne accorse il finissimo Puccini, che nelle sue ultime opere l'andò riducendo al minimo indispensabile). Mentre un analogo logorio, sia pure in forme e tempi diversi, cominciava a mortificare, in ogni paese, l'impulso canoro. E allora: nella misura il cui il canto cessava, in Italia, d'essere un fatto d'arte, riducendosi a un coacervo d'interiezioni brutalmente « fisiche », l'ideale dello strumentalismo diveniva indifferibile; una *conditio sine qua non*. Il che non significa che cantare divenisse assolutamente impossibile, e che nessun

compositore italiano serio potesse proporsi di affrontare problemi di canto (li affrontarono, ciascuno a suo modo, Pizzetti e Malipiero); significa però che la situazione era rovesciata, e che il problema dello strumentalismo passava in primissimo piano, e si poteva porre in modo radicale.

Secondo punto. Strumentalismo, per le minoranze italiane del secondo Ottocento, significava essenzialmente assimilazione dello strumentalismo germanico, inteso come presa di conoscenza di un mondo « classico », visto come un modello in certo senso sottratto alla storia. E' vero che un Martucci non può essere ridotto a questo schema letteralmente inteso, giacchè in Martucci sono echi sensibili di un'« attualità » italiana (filtrata attraverso la romanza da salotto) e la segreta presenza d'una grazia molto più francese che tedesca (non ancora rilevata da nessuno, che io sappia, e invece meritevole di studio). E' innegabile tuttavia che la base del suo linguaggio, a parte i nuovi e sottili profumi che ne qualificano la specifica poesia, è ricavata da un mondo assunto come un archetipo, o come un passato (anche se Brahms era nato non più di ventitré anni prima di lui; ma che aveva a che fare Brahms con l'Italia, e chi conosceva Brahms in Italia, ai tempi di Martucci?).

La primissima formazione di Casella avvenne appunto in quel clima, in una di quelle isolette. Ma a soli tredici anni, e proprio per consiglio di Martucci (un consiglio che simboleggia a perfezione la svolta dialettica che si stava per compiere nell'Italia musicale), l'*enfant prodige* si trasferì a Parigi, per restarci quasi trent'anni. E qui fu la radice del gran salto. Fu il passaggio da una condizione essenzialmente passiva (presa di conoscenza di « classici » nel senso che s'è detto) a un ambiente in pieno divenire, ove ogni conoscenza « storica » pareva un elemento allo stato nascente, da adoperare più che da conoscere. Parigi era infatti il paese dove l'impressionismo compiva l'operazione di liquidare la tradizione romantica; dove si scopriva la musica russa; era la centrale di Debussy, di Ravel, di Stravinski, di Diaghilev. Così che quando Casella, nel 1915, tornò in Italia, era ormai uno dei campioni della « nuova musica », quella appunto di cui Parigi era la capitale.

E in Italia trovò altri apostoli; ma ognuno di costoro era com-

positore, o interprete, o musicologo, od organizzatore, o un paio di queste cose insieme. Nessuno, come lui, era tutte queste cose insieme, ricondotte nell'alveo d'una sola ragione. Per Casella la necessità di familiarizzare il pubblico italiano con Mozart e con Brahms non era un generico imperativo di decoro culturale; la pratica e la didattica pianistica non erano soltanto modi di restituire ai grandi classici uno stile d'interpretazione adeguato ai tempi; la riscoperta degli strumentalisti italiani del Settecento non era soltanto una necessaria « rivendicazione nazionale ». Tutte queste cose per lui erano anche e soprattutto condizioni indispensabili alla nascita della nuova musica italiana, erano aspetti d'un solo e generale rinnovamento. Suonare e insegnare Mozart e Scarlatti, scoprire Vivaldi, presentare Stravinski o il *Pierrot lunaire*, scrivere la *Giara*, erano aspetti della stessa azione. Questo non capirono coloro che nella sua opera di sprovincializzazione videro una minaccia per la tradizione nazionale; né coloro che viceversa, nelle sue dichiarazioni di fedeltà a certi valori « italiani », videro demagogia nazionalistica. Ma questo d'altro canto gli permise di trovare alleati nei cultori delle specializzazioni più diverse; e a costoro di giovarsi del clima incandescente che soltanto lui aveva saputo creare, ponendo sul tappeto ogni questione come aspetto di un'unica questione.

In questo senso si deve fermamente ricordare che l'azione di Casella, presa nel suo insieme, valse essenzialmente in quanto legata al momento storico. Vale a dire che così i suoi detrattori di allora come certi suoi agiografi d'oggi sono fuori della realtà. Opporre allora a Casella la tradizione del canto italiano, accusandolo di imbastardire o internazionalizzare, era reazione di posizioni superate, di gente tagliata fuori dal proprio tempo. Ripetere oggi certe sue parole d'ordine come dotate di valore eterno, riprendere per esempio la sua polemica per l'« arte moderna » in quanto tale, e cioè per un'etica della ricerca formale avanti tutto (polemica che d'altronde egli stesso aveva a un certo punto abbandonato), oppure

considerare la sua poetica del *pastiche* come un'indicazione permanente, sarebbe ugualmente fuori luogo perché fuori tempo.

Proprio il suo problema centrale, quello della rinascita strumentale italiana, era stato risolto da Casella in termini storici, cioè con l'accento del tempo. Per sua natura la musica strumentale d'arte, quando include valori di canto, tende a stilizzarli, a ridurne gli abbandoni più immediati, sottraendoli almeno in parte all'egemonia dell'interprete (soprattutto, alle peculiarità fisiche dell'interprete): sì che solo certe musiche violinistiche del Settecento italiano, trascrizioni immediate d'uno spirito eminentemente canoro, fanno forse eccezione a questa regola. Ma ai tempi di Casella questa tendenza alla stilizzazione era divenuta addirittura tendenza al ripensamento stilistico, ossia alla massima intrusione di elementi riflessi e mediati (per tacere d'un caso come quello di Stravinski, in cui lo spirito del canto scompare in modo assoluto). E' ben vero, ora, che Casella interprete non dimenticò mai, come abbiamo visto, i valori di canto sottesi al pianoforte di Mozart, di Beethoven, di Chopin. Ma è altrettanto vero che nella sua opera di compositore quella tendenza alla « stilizzazione » ebbe parte decisiva: il centro focale dello strumentalismo di Casella, legato alle poetiche della « musica al quadrato » prevalenti nella sua generazione, fu nettamente antivocale (solo alla fine della sua vita cominciò ad affacciarsi nella sua produzione il senso del canto, nella *Romanza* di *Paganiniana*).

Donde la sua poetica del *pastiche*, del divertimento su musiche altrui; che in modo diretto o indiretto fu all'origine di quasi tutte le sue musiche ancora vive (eccezioni sono forse soltanto certe pagine della *Donna Serpente*, il primo *Ricercare sul nome Bach*, la *Sonata* per arpa, la *Missa pro pace*). Sul piano dei propositi dichiarati (quelli su cui, come sempre succede, troppa critica campa ancora di rendita) Casella ambiva a passare per un « costruttore », un postimpressionista impegnato a restituire i valori delle grandi forme. Ma la realtà era ben diversa. Nelle grandi forme Casella non riuscì mai: e se nelle opere degli ultimi suoi trent'anni ci sono lavori radicalmente falliti, questi sono appunto il *Concerto* per orchestra op. 61 e la *Sinfonia* op. 63.

L'architettura di Casella era elementarissima, e cioè di tipo, appunto, impressionista: illuminazioni rapide, contrasti di allegro-adagio, di maggiore-minore o simili; perché non quella contava per la sua fantasia, bensì ciò che si giocava sulla pagina: e precisamente, sul margine fra l'oggetto del ripensamento e la sua realizzazione finale. Così l'impegno di *Paganiniana* è tutto nel dislivello fra la pagina scritta di Paganini e una sua ideale esecuzione « paganiniana »: nel ricostruire dunque lo « spettacolo » fantasmagorico di quell'esecuzione, elettrizzando di virtuosità trascendentale ogni angolo dell'orchestra e riconducendo sulla pagina ogni suggestione di questo spettacolo. Altrettanto nella *Giara*, ove il dislivello è fra il folclore e l'orchestra moderna; o in *Scarlattiana*, ov'è soprattutto nei due secoli di distanza che passano da Scarlatti a Casella. E altrettanto avviene in quasi tutte le musiche di Casella dall'assunto leggero, come non pochi pezzi per pianoforte, buona parte della *Donna Serpente*, la *Serenata*: ossia anche là dove, in luogo di un materiale tematico preesistente, esiste solo il riferimento a certi climi stilistici.

Il *pastiche*, o diciamo più genericamente, l'ironia e il divertimento stilistico, fu dunque il luogo tipico in cui Casella adempì alla sua funzione di riattivare una coscienza strumentale in modo omogeneo all'Europa del tempo: fu quello il suo modo di affermare, con l'accento del momento storico, la tendenza profonda della musica strumentale d'ogni tempo a stilizzare i valori del canto e a porsi su un piano comunque più riflesso e mediato del canto puro. Ma è ovvio che la portata di questa operazione trascende largamente i termini letterali in cui si svolse. La musica italiana ha ormai completamente riacquistato una coscienza strumentale senza aggettivi: ossia dimenticando quei termini. E nello stesso gusto di Casella ascoltatore, didatta e interprete, che come abbiamo visto era incomparabilmente più largo di quello del compositore, la vocazione nettamente strumentale prescindeva completamente dalla poetica del *pastiche* o delle strutture a contrasti semplici; l'elemento che lo distingueva dalla vocazione opposta consisteva unicamente nel fatto che Casella avvertiva sempre un certo senso

di carenza in quelle musiche (come appunto tendono a essere gran parte di quelle fondate sul canto spiegato; ma non queste sole), in cui la pagina scritta non è completamente autosufficiente, ma reclama in qualche misura la suggestione fisica d'un interprete. Consisteva cioè nella sua predilezione organica per i compositori che, quali che fossero le momentanee pause dell'ispirazione, davano sempre e soltanto pagine « complete », « perfette »; non per nulla gli autori che erano in cima al cuore di Casella si chiamavano Bach, Mozart, Chopin e Ravel.

C'è dunque tutta una parte dell'insegnamento di Casella che fa ormai corpo con la nostra stessa coscienza e pratica musicale, in modo organico e sempre meno distinguibile. Ma non si può dimenticare quell'altra a cui si può tuttora attingere direttamente: ed è l'insieme delle sue musiche ancora vive; che non per le poetiche da cui nacquero ma per il tipo di poesia che realizzarono, possono consegnarci, ogni giorno e senza intermediari, il loro messaggio.

Che è un messaggio, soprattutto, di ottimismo morale; tanto più attendibile se pensiamo alla felicità e terrena allegrezza che in modo particolare domina le pagine scritte in mezzo a sofferenze fisiche atroci e interminabili. E' possibile credere che se fosse ancora vissuto, Casella avrebbe sentito certi impegni nuovi, a cui difatti si stava da tempo avviando: necessità di una comunicazione più larga, caduta di quella passione del « nuovo per il nuovo » che aveva dominato la sua giovinezza. Ma non è necessario. Già il sorriso vittorioso della *Giara*, di *Paganiniana*, della *Messa*, ci basta. Anche questo potrebbe essere una bandiera. Forse un giorno torneremo a combattere per lui, come una volta, seppure con altro linguaggio, con altri problemi; e come allora, sarà per intendere e difendere noi stessi.

I fatti principali della vita

1883 - Nasce a Torino, il 25 luglio, in via Cavour 18, da una famiglia di musicisti. Il nonno paterno, Pietro, genovese, violoncello solista al S. Carlos di Lisbona, poi, dal 1832, alla Cappella di Carlo Alberto di Savoia, era stato intimo di Paganini. Violoncellisti di valore furono anche i figli di lui, Cesare, Gioacchino e Carlo. Padre di Alfredo è Carlo, nato a Torino nel 1834, concertista di fama europea, quindi, a Torino, insegnante al Liceo Musicale e primo violoncello dell'orchestra dei Concerti Popolari durante tutta la loro esistenza (1872-86). La madre è Maria Bordino, pure torinese, eccellente pianista, allieva di Carlo Rossaro. Padrino di battesimo è uno dei maggiori violoncellisti del secolo, Alfredo Piatti, che gli dà il nome.

1888 - Inizia lo studio del pianoforte sotto la guida della madre, che gli darà anche lezioni di altre materie (Casella non andrà mai a scuola), tra l'altro di tedesco, mentre il padre gl'insegnerà il francese. Presto comincerà a partecipare alle sedute di musica da camera che si fanno in casa.

1892 circa - Parallelamente alla musica s'interessa alla chimica e soprattutto all'elettrotecnica (sì che per qualche anno la sua vocazione esiterà fra l'arte e la scienza), e diviene intimo di Galileo Ferraris; in pari tempo frequenta Giuseppe Martucci, amico di famiglia, il quale lo ammira e lo consiglia di studiare all'estero.

1893 - A Bergamo ascolta un concerto di Alfredo Piatti, e si fa ascoltare da lui; a Milano suona davanti a Bazzini, che ripete il consiglio di Martucci.

1894 - Il 15 aprile dà il primo concerto pubblico al Circolo degli Artisti di Torino. Già conosce a memoria, tra l'altro, i due volumi del *Clavicembalo ben temperato*, una dozzina di sonate di Beethoven, sei studi di Chopin, il *Concerto in re minore K. 466* di Mozart, sonate di Scarlatti, pezzi di Martucci e di Sgambati, la parte pianistica di varie musiche da camera. Prende una decina di lezioni di pianoforte da Federico Bufaletti, ma con scarso successo, e inizia lo studio dell'armonia con Giovanni Cravero.

1895 - Ascolta per la prima volta un'opera, *Il Crepuscolo degli dei*, diretto da Toscanini al Teatro Regio, che gli fa grande impressione e che presto suona in buona parte a memoria.

1896 - In gennaio con la madre va a Parigi, ove L. Diémer accetta di accoglierlo per l'ottobre nella sua classe di pianoforte al Conservatorio. Tornato a Torino, il 19 aprile dà un concerto con orchestra al Teatro Carignano. Il 22 agosto gli muore il padre. A Parigi il 2 novembre supera l'esame d'ammissione al Conservatorio davanti a una commissione presieduta da Th. Dubois. Entra anche, come uditore, nella classe d'armonia di X. Leroux. Comincia a frequentare ambienti intellettuali. Fra i compagni di conservatorio si lega particolarmente con G. Enescu, che tra l'altro gli fa approfondire Brahms.

1898 - Vince il secondo premio al Concorso di pianoforte (21 luglio). Passa l'estate in Piemonte (come poi farà assai spesso, prima di stabilirsi di nuovo in Italia). Al ritorno è assunto come accompagnatore dal baritono Antonio Baldelli, ex-cantante buffo di larga fama, col quale darà concerti per molti anni, facendosi conoscere nei salotti parigini. E' ammesso come alunno alla classe d'armonia di Leroux. Ascolta con entusiasmo il *Prélude à l'Après-midi d'un faune* ed è presentato a Debussy.

1899 - Primo premio al Concorso di pianoforte (20 luglio).

1900 - Secondo premio al Concorso d'armonia (giugno). Entra come uditore nella classe di composizione di Fauré, frequentata tra gli altri da Roger-Ducasse, Koechlin e Ravel. Con questo stringe durevole amicizia: in numerose sedute in casa di un comune amico i due prenderanno presto conoscenza, leggendola a quattro mani, della musica russa (i Cinque, Glazunov, Liapunov, Liadov, ecc.).

1902 - Una delle sue prime composizioni, la *Pavane* per pianoforte, vince il secondo premio a un concorso del « Figaro », ed è pubblicata. Partecipa come pianista d'orchestra alla stagione estiva del Casino di Dieppe, diretta da P. Monteux, e qualche volta sale il podio a dirigere ballabili. Esce dal Conservatorio continuando lo studio della composizione per conto proprio.

1903 - Con le *Variations sur une chaconne* per pianoforte e con la lirica *La cloche fêlée* vince un concorso bandito da una rivista musicale; il che lo introduce alla casa editrice Mathot, che poi stamperà molti suoi lavori. In giugno va a Londra in cerca d'un posto qualsiasi, ma nonostante l'appoggio di F. P. Tosti non riesce a ottenere nulla.

1906 - Fra il gennaio e il luglio compone il primo lavoro orchestrale, la *Sinfonia in si minore*. Entra come clavicembalista nella Société des instruments anciens di Henri Casadesus, alle *tournées* della quale (per tutta l'Europa) parteciperà fino al 1909. In primavera partecipa al Concorso pianistico Diémer, e la mancata vittoria lo scoraggia al punto di fargli abbandonare il concertismo solistico per quasi otto anni; ma continuerà a collaborare al pianoforte con artisti quali V. Maurel, L. Mysz-Gmeiner, E. Schumann-Heink, M. Freund, E. Ysaye, J. Thibaud, P. Casals, G. Enescu.

1907 - Sposa Hélène Kahn. Trascrive per orchestra *Islamey* di Balakirev, incurante del divieto del compositore (che ha già rifiutato il permesso a Saint-Saëns e a Cortot); ma quando Casella gli si presenta a Pietroburgo, durante

una *tournée* del complesso di Casadesus, Balakirev apprezza il lavoro e ne permette la pubblicazione. In Russia Casella conosce anche Rimski-Korsakov e Glazunov.

1908 - Prima esecuzione a Montecarlo della *Sinfonia in si minore*, diretta da Casella; che dirige anche per la prima volta a Parigi, alla Salle Gaveau (musiche di Rimski-Korsakov e di Enescu, *Islamey*, un frammento della *Sinfonia in si minore*).

1909 - In contrapposizione alla Société Nationale de Musique, nasce per iniziativa di Ravel la Société Musicale Indépendante, di cui Fauré è nominato presidente, Casella segretario. Casella entra in rapporti amichevoli con Mahler, di cui già conosce a fondo le sinfonie, praticamente ignote in Francia. Alla fine dell'anno, in una nuova *tournée* in Russia col complesso di Casadesus (stavolta ospite di Kusseviski), suona due volte in casa del Tolstoi, a Jasnaia Poliana.

1910 - Mahler lo appoggia presso l'Universal-Edition, di Vienna, che gli pubblica la *Suite in do maggiore* e sarà poi l'editrice della maggior parte della sua musica. Dal canto suo Casella riesce a conciliare la rivalità di due società parigine di concerti, sì da farle collaborare a organizzare ai Concerts Colonne l'esecuzione della *II Sinfonia* di Mahler, diretta dall'autore. Il 23 aprile dirige alla Salle Gaveau, in prima esecuzione, tre lavori propri, *II Sinfonia, Suite in do maggiore, Italia*. In ottobre va a Monaco per la prima esecuzione dell'*VIII Sinfonia* di Mahler, il quale vagheggia di tornare all'Opera di Vienna assumendo Casella come sostituto (ma morirà nel maggio dell'anno seguente).

1911 - Dirige un ciclo di concerti popolari al Trocadéro, con scarso successo. Meditando di stabilirsi in Italia, rifiuta la cattedra di pianoforte al Conservatorio, offertagli da Fauré, perchè l'obbligherebbe a prendere la cittadinanza francese; ma accetta la supplenza alla cattedra tenuta ivi da Cortot, supplenza che si prolungherà tre anni.

1912 - Per invito del pittore J. E. Blanche inizia il balletto *Le Couvent sur l'eau*, che Blanche vorrebbe presentare a Diaghilev (ma Diaghilev non lo accetterà). Per la prima volta un suo pezzo è eseguito in Italia: la *Suite in do maggiore* all'Augusteo di Roma, il 24 marzo, direttore Bruno Walter.

1913 - Sempre a Parigi, conosce Malipiero, Pizzetti e Busoni. Tiene per l'annata la rubrica di critica musicale su *L'homme libre*, il quotidiano di G. Clémenceau.

1914 - Per la Société Musicale Indépendante organizza in gennaio alla Salle des Agriculteurs un concerto di musiche italiane contemporanee (Ferranti, Pizzetti, Malipiero, Davico, Bastianelli, Casella). Dirige le prime esecuzioni di *Notte di maggio* (Concerts Colonne, 29 marzo, solista M. Freund) e della suite del *Couvent sur l'eau* (Concerts Monteux). Riprende l'attività di virtuoso di pianoforte e appare come tale anche in Italia.

1915 - Partecipa alla prima esecuzione del *Trio* di Ravel (Salle Gaveau, 28 gennaio). Il 14 febbraio dirige per la prima volta in Italia, all'Augusteo di

Roma, con un programma di novità per l'Italia di Roger-Ducasse, Magnard, Ravel (II serie di *Daphnis et Chloé,* prima apparizione di Ravel in un concerto sinfonico italiano), Stravinski (suite di *Pétrouchka*); il 17, in un concerto solistico, suona tra l'altro, in prima esecuzione per l'Italia, *La Cathédrale engloutie* di Debussy e *Jeux d'eau* di Ravel alla Sala dell'Accademia di Santa Cecilia. Ai due concerti assistono Diaghilev e Stravinski. All'entrata in guerra dell'Italia dà a Parigi un concerto a due pianoforti con Debussy, a beneficio della Croce Rossa. In luglio è nominato insegnante di pianoforte al Liceo Musicale di Santa Cecilia, e in ottobre si trasferisce definitivamente a Roma.

1917 - Tempestosa prima esecuzione, all'Augusteo, dell'*Elegia eroica,* direttore Rhené-Baton (21 gennaio). Fonda la Società Nazionale di Musica (ribattezzata alla fine dell'anno Società Italiana di Musica Moderna), con Respighi, Pizzetti, Malipiero, Perinello, Gui e Tommasini, presidente il conte di San Martino, presidenti onorari Toscanini, Busoni e M. E. Bossi; il primo concerto ha luogo nella Sala dell'Accademia di S. Cecilia il 16 marzo. In luglio fonda il periodico musicale « Ars Nova ».

1919 - Prima esecuzione, all'Augusteo, di *Pagine di guerra,* direttore Molinari, con discreto successo (12 gennaio). Scioglimento della Società Italiana di Musica Moderna e fine di « Ars Nova ». Divorzio da Hélène Kahn.

1920 - E' nominato Accademico di Santa Cecilia.

1921 - Sposa Yvonne Müller (11 luglio). Primo giro di concerti negli Stati Uniti, come pianista; partecipa al pianoforte alla prima esecuzione di *A notte alta* nella versione per pianoforte e orchestra, direttore Stokovski (New York, Carnegie Hall, 1 novembre).

1922 - Dimissioni dalla cattedra del Liceo di Santa Cecilia. Numerosi concerti come pianista e direttore in Italia, Germania, Austria, Francia.

1923 - Nuova *tournée* negli Stati Uniti, anche come direttore. Con D'Annunzio e Malipiero fonda la Corporazione delle Nuove Musiche, che entra nella Società Internazionale per la Musica Contemporanea (SIMC) come sezione italiana. La Corporazione avrà larga attività nazionale per 5 anni, quindi perderà il nome sopravvivendo solo come sezione italiana della SIMC (che si scioglierà tacitamente con la guerra). In entrambe le sue forme l'associazione sarà praticamente diretta lungo tutta la sua esistenza da Casella: direttore anche della rivista della Corporazione « La Prora » fondata nel 1924, che avrà solo qualche mese di vita.

1924 - In concerti della Corporazione (che in quell'anno promuove per sua iniziativa la *tournée* attraverso l'Italia del *Pierrot lunaire,* diretto da Schönberg), dirige tra l'altro le prime per l'Italia dell'*Histoire du soldat* e dell'*Ottetto* di Stravinski. Per consiglio di E. Satie, R. De Maré lo invita a comporre un balletto per i Ballets Suédois: la prima esecuzione della *Giara* ha luogo il 19 novembre al Théâtre des Champs-Elysées, con grande successo di pubblico e di critica (direttore Casella, coreografo J. Börlin, scene e costumi di G. De Chirico).

1925 - Prima rappresentazione del *Convento veneziano*, alla Scala, direttore Panizza, coreografo N. Guerra (7 febbraio). Organizza con la collaborazione di M. Labroca il Festival SIMC a Venezia. Prima esecuzione della *Partita*, alla Philharmonic Society di New York, direttore W. Mengelberg, pianista Casella (29 ottobre).

1926 - Sempre più numerosi concerti come direttore (la sua attività in questo campo sarà pressoché ininterrotta fino al '42) e, per la propria musica, come pianista; tra l'altro in Russia (dove Glazunov lo invita a un'esecuzione in suo onore del *Convitato di pietra* di Dargomizski al Conservatorio di Leningrado) e in Germania (dove suona la *Partita* con W. Furtwängler alla Filarmonica di Berlino e al Gewandhaus di Lipsia). Cavaliere della Legion d'onore (12 giugno), e membro *ad honorem* del Sindacato Sovietico di Belle Arti.

1927 - Prima esecuzione di *Scarlattiana*, con la New York Symphony Orchestra, direttore O. Klemperer, pianista Casella (22 gennaio). Per la Corporazione delle nuove musiche dirige in *tournée* concertistica attraverso l'Italia *Le noces* di Stravinski, con la Camerata Varesina del Madrigale diretta da Romeo Bartoli, cantanti R. Maragliano-Mori, G. Lenart, M. Govoni e G. Lanskoy, pianista O. Adler, D. Alderighi, M. Castelnuovo-Tedesco e V. Mortari. Prima esecuzione del *Concerto romano* ai Concerti Wanamaker di New York, direttore Casella, organista Ch.-M. Courboin (11 marzo). Nel maggio-giugno dirige a Boston l'intero ciclo di 62 concerti popolari della Boston Symphony Orchestra (e la dirigerà di nuovo nei due anni successivi, includendo tra l'altro nei programmi oltre duecento lavori italiani).

1928 - La *Serenata* per clarinetto, fagotto, tromba, violino e violoncello vince il Concorso della Musical Fund Society di Filadelfia, *ex aequo* col *III Quartetto* di Bartók. Organizza il Festival SIMC di Siena e vi dirige *Les Noces*. Inizia la composizione della *Donna serpente*. Nasce la sua unica figlia, Fulvia (31 ottobre).

1930 - In gennaio, *tournée* in Spagna come pianista, in trio con A. Serato e A. Bonucci. In marzo dirige in Spagna sei esecuzioni delle *Noces* con pianisti e cantanti solisti preparati in Italia e una corale di Barcellona. E' nominato membro *ad honorem* dell'American Academy of Arts and Sciences di Boston (15 maggio). Per la prima volta, in maggio-giugno, dirige in Argentina. Si occupa della preparazione del primo Festival musicale di Venezia che ha luogo in settembre sotto la direzione di A. Lualdi. Nel dicembre, *tournée* del trio in Egitto; ma Serato, impedito di parteciparvi, è sostituito da A. Poltronieri: si costituisce dunque, con Casella, Poltronieri e Bonucci, il Trio Italiano, che svolgerà intensissima attività internazionale per oltre un decennio.

1931 - Al Festival SIMC di Londra presenta *An American in Paris* di Gershwin. E' nominato condirettore del periodico romano « L'Italia letteraria » (e conserverà la carica fino al 1936). Morte della madre (10 ottobre).

1932 - Dirige le prime rappresentazioni della *Donna Serpente* (Roma, Teatro Reale dell'Opera, 17 marzo, regista G. Forzano, scene e costumi di C. E.

Oppo) e *La Favola d'Orfeo* (Festival di Venezia, Teatro Goldoni, 6 settembre, regia e scene di Guido Salvini). E' nominato titolare del corso di perfezionamento di pianoforte presso l'Accademia di S. Cecilia. E' direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana per la stagione 1932-33.

1933 - Dirige alla Radio di Roma la prima esecuzione per l'Italia dell'*Oedipus Rex* di Stravinski e del *Torneo notturno* di Malipiero; in giugno presenta al Festival SIMC di Amsterdam la *Partita* di Petrassi. Prime esecuzioni dell'*Introduzione, aria e toccata* (Roma, Augusteo, direttore Molinari, 5 aprile) e del *Concerto* per pianoforte, violino, violoncello e orchestra (Berlino, Staatsoper, 17 novembre, direttore E. Kleiber, complesso solista il Trio Italiano). E' nominato insegnante di pianoforte ai corsi estivi dell'Accademia Chigiana di Siena, allora fondata.

1934 - Organizza il Festival SIMC di Firenze. Per la prima volta il Trio Italiano appare negli Stati Uniti, al Berkshire Mountain Festival. Alla Library of Congress di Washington ricerca le sinfonie di Clementi e ne trascrive due, completandole delle poche battute mancanti; quivi riceve la medaglia della Elizabeth Coolidge Foundation per « eminent services to chamber music » (ottobre).

1935 - Nell'attività concertistica sono da segnalare sei settimane come direttore in U.R.S.S., a Mosca, Leningrado e Charkov.

1936 - Prima esecuzione del *Concerto* per violoncello e orchestra (Roma, Augusteo, 5 gennaio, direttore Casella, solista Bonucci) e della *Sinfonia, arioso e toccata* per pianoforte (Festival di Venezia, 12 settembre, pianista Ornella Puliti-Santoliquido).

1937 - Prima rappresentazione del *Deserto tentato*, al Maggio Musicale Fiorentino (Teatro Comunale, 19 maggio, direttore A. Guarnieri, regista L. Wallerstein, scene e costumi di G. Vagnetti). E' nominato membro straniero dell'Académie des Beaux-Arts, al posto lasciato vacante da Glazunov (28 giugno). Dirige con Mario Corti il Festival di Venezia. Prima esecuzione del *Concerto* per orchestra (Amsterdam, 9 dicembre, direttore Casella).

1938 - Prima esecuzione della *Sonata a tre*, eseguita dal Trio Italiano al Festival di Venezia (12 settembre).

1939 - Fonda presso l'Accademia Chigiana le « Settimane senesi» che dirigerà per quattro anni (nel 1940 insieme a S. A. Luciani); ciò gli dà occasione di riesumare e trascrivere molte antiche musiche italiane (soprattutto di Vivaldi).

1940 - Prima rappresentazione del balletto *La Camera dei disegni* (Roma, Teatro delle Arti, 28 novembre, direttore Casella, coreografo A. M. Milloss, scene e costumi di O. Tamburi).

1941 - Prima esecuzione della *Sinfonia* op. 63 (Chicago Symphony Orchestra, 27 marzo, direttore F. Stock).

1942 - Prima esecuzione di *Paganiniana* (Vienna, Filarmonica, 15 aprile, direttore K. Böhm). Colpito a Siena il 19 agosto da occlusione intestinale, è

trasportato a Roma e sottoposto a intervento chirurgico, dopo il quale perdura un gravissimo ascesso intestinale, le cui cause si fanno risalire a un neoplasma. Continua tuttavia a comporre.

1943 - Prima rappresentazione della *Rosa del sogno* (Roma, Teatro Reale dellOpera, 16 marzo, direttore T. Serafin, coreografo A. M. Milloss, scene e costumi di F. De Pisis). Il 28 marzo dirige un concerto di sue musiche all'Adriano (Accademia di S. Cecilia). In giugno un nuovo intervento chirurgico lo libera dell'ascesso, accertando che la precedente diagnosi di neoplasma era errata; non cessano tuttavia le conseguenze dell'infezione, che daranno luogo a complicazioni inguaribili. Casella passerà ancora la più parte del tempo a letto, fra sofferenze asprissime, ma continuerà a dare lezioni e talvolta concerti, oltre che attendere al lavoro di compositore (fino al '44) e all'edizione di opere di Bach, Chopin, Mozart e Mussorgski.

1945 - Prima esecuzione della *Sonata* per arpa (interprete Clelia Gatti-Aldrovandi, Roma, concerti di Musica Viva a Palazzo Barberini, 10 febbraio), del *Concerto* per archi, pianoforte, timpani e batteria (Basilea, 22 marzo, orchestra da camera di Basilea, direttore P. Sacher) e della *Missa pro pace* (Accademia di S. Cecilia, T. Adriano, 6 dicembre, direttore F. Previtali).

1946 - Dirige in autunno gli ultimi concerti orchestrali alla Scala, all'Accademia Filarmonica Romana, l'ultimo al Palazzo Ducale di Genova (Concerti del Teatro Comunale) il 28 novembre. E' direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana per la stagione 1946-47.

1947 - Appare per l'ultima volta in pubblico, in un concerto dell'Accademia Filarmonica Romana al Teatro Eliseo, come collaboratore al pianoforte della cantante Magda László e del violoncellista Gabriele Magyar (11 febb.). Muore il 5 marzo alla Clinica Quisisana di Roma, dopo un nuovo intervento chirurgico.

Elenco delle opere

Alla base della presente bibliografia è quella pubblicata nel numero speciale che la « Rassegna musicale » dedicò ad Alfredo Casella per il suo sessantesimo compleanno (maggio-giugno 1943). Vi collaborò, allora, Casella stesso, sia rettificando errori da lui commessi nei molti sintetici cataloghi delle sue opere che aveva redatto in passato (uno era apparso nel volume di L. Cortese, uno nei *Segreti della giara*, un terzo nel « Meridiano di Roma » del 18 aprile 1943, in calce a un articolo di G. Graziosi), sia fornendo ampio materiale di consultazione. Tuttavia il nostro lavoro di oggi, rispetto a quello pubblicato nella « Rassegna musicale », va oltre il semplice aggiornamento. Mette conto comunque di ricornarne i criteri, anche se per buona parte comuni con quelli del lavoro precedente.

L'elenco delle composizioni originali è stato ordinato secondo la data di composizione (ricontrollata sui manoscritti), non secondo quella di pubblicazione. Ne fanno parte anche le trascrizioni che Casella stesso compì di composizioni proprie, e che sono collocate sotto la data in cui fu compiuta la trascrizione, con reciproco richiamo alla prima versione; invece le poche trascrizioni di composizioni di Casella compiute da altri autori sono rubricate al luogo in cui è menzionata la rispettiva composizione originale. Date, luoghi e interpreti principali delle prime esecuzioni dei lavori sinfonici e di quelli da camera più importanti sono via via indicate nei *Fatti principali della vita* (pp. 185-191).

Quanto al numero d'opus, occorre ricordare che nelle rispettive edizioni lo recano solo alcuni lavori giovanili e quelli dall'op. 55 in poi. Casella colmò la lacuna col catalogo pubblicato nei *Segreti della giara*, nel quale appose il numero d'opus a quasi tutte le opere (comprese le trascrizioni da opere proprie) che ne erano sprovviste; e quanto a quelle giovanili già numerate, non sempre rispettò il numero indicato nell'edizione rispettiva. Nel nostro elenco abbiamo adottato le decisioni prese in quel catalogo e confermate nei successivi.

Assai più particolareggiato e corretto, rispetto a quello della « Rassegna musicale », è l'elenco delle trascrizioni e revisioni di opere altrui. Nel fornire informazioni e consigli ai compilatori dell'elenco pubblicato nella « Rassegna », Casella incorse in alcune viste. Una (quella di aver incluso fra le trascrizioni invece che fra le composizioni originali le cadenze per il *Concerto K. 466* di Mozart)

fu segnalata da lui stesso a pubblicazione avvenuta. L'errore di data delle *Marce* di Schubert (v. pag. 127 del presente volume) ci è stato invece segnalato da Roman Vlad; il quale, riesaminando tutto il *corpus* delle trascrizioni e revisioni di Casella, ha anche dato contributi a redigerne l'elenco.

Non per questo, a distinguere trascrizioni da composizioni originali, abbiamo accettato tutti i criteri esposti dallo stesso Vlad nel suo saggio scritto per il presente volume (v. particolarmente pagg. 129, 132, 133). Abbiamo invece preferito seguire la terminologia d'uso universale, secondo la quale « trascrizione » è la trasposizione di una composizione musicale dalla veste strumentale originaria a un'altra diversa, con o senza modifiche al suo tessuto propriamente compositivo (armonie, ecc.); ovvero, intesa in senso più lato, coincide col concetto di « revisione » d'un'opera antica, per lo più consistente nel precisare segni d'espressione, arcate e simili, e nel realizzare eventualmente il basso continuo, lasciando tuttavia lo strumentale originario sostanzialmente inalterato (mentre col termine « elaborazione » si precisa un intervento più attivo del revisore, ad esempio attraverso l'aggiunta di parti mancanti). Trascrizioni, revisioni ed elaborazioni, secondo il senso sopraindicato, sono state elencate insieme, ciascuna recando a fianco la qualifica apposta da Casella. A parte abbiamo invece elencato, come cose d'impegno radicalmente diverso, le « riduzioni », ossia le trascrizioni per pianoforte (a due o a quattro mani) non destinate all'esecuzione in concerto.

In nessuno dei concetti suesposti rientrano, come si vede, le composizioni in cui si fa uso di temi popolari, neanche quando la melodia popolare rimane sostanzialmente inalterata (per il parere opposto di Vlad v. pag. 132). Le abbiamo perciò incluse fra le composizioni originali, secondo l'uso generalmente seguito, confermato nel caso specifico dal volere di Casella stesso. Analogamente, nessuna incertezza ci ha colto nel distinguere, per fare l'esempio prospettato da Vlad (pagg. 132-33), una composizione come *Scarlattiana*, evidentemente « originale » anche se costruita su temi altrui, dalla *Toccata, Bourrée e Giga*, che di tre sonate per cembalo di Scarlatti costituisce la pura e semplice trascrizione per orchestra da camera.

Anche nell'elenco delle trascrizioni, revisioni ed elaborazioni, come in quello delle composizioni originali, le date si riferiscono all'epoca in cui fu compiuto il lavoro; in tutti gli altri si riferiscono alla pubblicazione.

Tutti gl'inediti menzionati negli elenchi si trovano presso la vedova di Casella, salvo quello della *Valse-Caprice* per pianoforte, andato smarrito, e salvo quelli di tre trascrizioni che, come abbiamo indicato a fianco di ciascuna, sono presso la Biblioteca dell'Accademia Chigiana di Siena.

Sia nell'elenco delle composizioni originali che in quello delle trascrizioni le indicazioni fuori parentesi sono originali dell'autore (ma si sono eventualmente tradotte in italiano quelle tecniche, quali la nomenclatura degli strumenti), salvo quelle che si riferiscono all'edizione.

1901-02 - *Valse-caprice*, per pianoforte. Inedito, perduto.

— *Pavane*, per pianoforte, op. 1. Enoch.

1902-1903 - *Cinq lyriques*, per voce e pianoforte, op. 2: *Larmes* (J. Richepin), 1902 - *C'était un songe* (J. Lorrain), 1902 - *Temps de neige* (A. L. Hettich), 1903 - *Rêverie* (F. de Croisset), 1903 - *Nuageries* (J. Richepin), 1903. Mathot.

1903 - *Variations sur une chaconne*, per pianoforte, op. 3 Mathot.

— *Barcarola et scherzo*, per flauto e pianoforte, op. 4. Mathot.

— *La cloche fêlée* (Ch. Baudelaire), per voce e pianoforte, op. 7. Mathot.

1904 - *Toccata*, per pianoforte, op. 6. Ricordi.

1905 - *Trois lyriques*, per voce e pianoforte, op. 9: *Soleils couchants* (P. Verlaine) - *Soir païen* (A. Samain) - *En ramant* (J. Richepin). Mathot.

1905-1906 - *Sinfonia in si minore*, per grande orchestra, op. 5: *Lento, grave - Adagio, quasi andante - Lento molto - Finale* (*allegro vivo, energico*). Mathot.

1906 - *Sonata*, per pianoforte e violoncello, op. 8 (indicata nell'edizione come op. 6): *Allegro assai - Adagio - Allegro ma non troppo*. Mathot.

1908 - *Sarabande*, per pianoforte o arpa cromatica, op. 10. Mathot.

1908-1909 - *Seconda sinfonia in do minore*, a grande orchestra, op. 12: *Lento, grave, solenne - Allegro molto vivace - Adagio, quasi andante - Finale* (*tempo di marcia ben risoluto, con fuoco*). Inedito.

Non oltre il 1909 - *Notturnino*, per pianoforte. (Pubblicato nella rivista « Foemina », Parigi).

1909 - *Berceuse triste*, per pianoforte, op. 14. Mathot.

— *Italia*, rapsodia per grande orchestra, op. 11. Universal.

1909-1910 - *Suite in do maggiore*, per orchestra, op. 13: *Ouverture - Sarabanda - Bourrée*. Universal.

1910 - *Barcarola*, per pianoforte, op. 15. Ricordi.

— *Sonnet* (P. de Ronsard), per voce e pianoforte, op. 16. Mathot.

Non oltre il 1911 - *A la manière de...*, per pianoforte, prima serie, op. 17: *Wagner - Fauré - Brahms - Debussy - R. Strauss - Franck*. Mathot.

Non oltre il 1913 - *A la manière de....*, per pianoforte, seconda serie (in collaborazione con M. Ravel), op. 17 bis. (I pezzi di Casella sono quelli alla maniera di d'*Indy* e *Ravel*). Mathot.

1912-13 - *Le Couvent sur l'eau* (*Il Convento veneziano*), commedia coreografica in due atti (soggetto di J.-L. Vaudoyer), op. 18. Ricordi. (Il second'atto, salvo i pezzi compresi nella suite seguente, fu strumentato nel 1924; vedi il seguente).

— *Id.*, frammenti sinfonici (dal precedente), op. 19: *Marche de fête* (atto II) - *Ronde d'enfants* (atto I) - *Barcarolle; Sarabande* (atto II) - *Pas des vieilles dames* (atto I) - *Nocturne; Danse* (atto I). Ricordi.

1913 - *Notte di maggio* (G. Carducci), per una voce e orchestra, op 20. Ricordi.

— *Due canti* (G. Carducci), per una voce media e pianoforte, op. 21: *Pianto antico - Il bove*. Ricordi.

— *Deux chansons anciennes*, per voce e pianoforte, op. 22: *Golden slumbers Kiss your eyes* (anonimo del XVII secolo - in francese - *Rêves d'or pour ton sommeil* - *Flaïolet* (anonimo del XIII secolo). Mathot.

1914 - *Sicilienne burlesque*, per flauto e pianoforte, op. 23. Evette et Scaeffer. (Una versione riveduta dal flautista F. Caratgé è stata pubblicata nel 1953 a Parigi, ed. Leduc; vedi inoltre op. 23 bis, 1917).

— *Nove pezzi*, per pianoforte, op. 24: *In modo funebre - In modo barbaro - In modo elegiaco - In modo burlesco - In modo esotico - In modo di nenia - In modo di minuetto - In modo di tango - In modo rustico*. Ricordi. (Vedi op. 64, 1940).

1915 - *Pagine di guerra*, quattro film musicali per pianoforte a quattro mani, op. 25: *Nel Belgio: Sfilata di artiglieria pesante tedesca - In Francia: Davanti alle rovine della Cattedrale di Reims - In Russia: Carica di cavalleria cosacca - In Alsazia: Croci di legno*. Ricordi. (Vedi opera 25 bis, 1918).

— *L'adieu à la vie* (R. Tagore, traduzione di A. Gide), per voce e pianoforte, op. 26: *O toi, suprême accomplissement de la vie - Mort, ta servante est à ma porte - A cette heure du départ - Dans une salutation suprême*. Chester. (Vedi op. 26 bis, 1926).

— *Pupazzetti*, cinque pezzi facili per pianoforte a quattro mani, op. 27: *Marcetta - Berceuse - Serenata - Notturnino - Polka*. Ricordi. (Vedi op. 27 bis e vers. senza numero d'op., 1920; inoltre op. 27 ter, 1918).

1916 - *Sonatina*, per pianoforte, op. 28: *Allegro con spirito - Minuetto - Finale*. Ricordi.

— *Elegia eroica*, per grande orchestra, op. 29. Universal.

1917 - *Siciliana e burlesca*, per violino, violoncello e pianoforte, op. 23 bis (trascrizione dell'op. 23, 1914). Ricordi.

— *A notte alta*, poema musicale per pianoforte, op. 30. Ricordi. (Vedi op. 30 bis, 1921).

1916-18 - *Deux contrastes*, per pianoforte, op. 31: *Grazioso* (*Hommage à Chopin*), 1916 - *Antigrazioso*, 1918. Chester.

1918 - *Pagine di guerra*, cinque film musicali per orchestra, op. 25 bis (trascrizione dell'op. 25, 1915, con lievi modifiche e con l'aggiunta, come quinto pezzo, del brano *Nell'Adriatico: Corazzate italiane in crociera*). Chester. (Vedi il seguente).

— *Id.*, per pianoforte a quattro mani (ritrascrizione dal precedente). Chester.

— *Pupazzetti*, cinque musiche per marionette, per nove strumenti, op. 27 te (trascrizione dell'op. 27, 1915, con l'aggiunta di 32 battute nel primo pezzo). Chester.

— *Inezie*, tre pezzi facili per pianoforte, op. 32: *Preludio - Serenata - Berceuse*, Chester. (La *Berceuse* fu trascritta da Frederick Eye per violino [o violoncello] e pianoforte; Chester).

— *Prélude, valse et ragtime*, per autopiano, op. 33. Rullo Aeolian Co., Londra.

— *Cocktaildance*, per pianoforte. Ricordi.

1920 - *Pupazzetti*, cinque musiche per marionette, per orchestra, op. 27 bis (nuova trascrizione dell'op. 27, 1915; accoglie integralmente l'aggiunta apportata nell'op. 27 ter, 1918). Chester.

— *Id.*, per pianoforte a quattro mani (identica alla vers. del 1915, op. 27, più l'aggiunta di cui al precedente).

— *Due cadenze*, per pianoforte, per il *Concerto in re minore K. 466* di Mozart. Chester.

— *Cinque pezzi*, per due violini, viola e violoncello, op. 34: *Preludio - Ninna-nanna - Valse ridicule - Notturno - Fox-trot.* Universal. (Vedi il seguente).

— *Fox-trot*, per pianoforte a quattro mani (trascrizione del quinto pezzo dell'op. precedente). Universal.

— *Undici pezzi infantili*, per pianoforte, op. 35: *Preludio - Valse diatonique - Canone - Bolero - Omaggio a Clementi - Siciliana - Giga - Minuetto - Carillon - Berceuse - Galop finale.* Universal. (Vedi op. 64, 1940).

1921 - *A notte alta*, poema per pianoforte e orchestra, op. 30 bis (trascrizione dell'op. 30, 1917). Ricordi.

1923 - *Tre canzoni trecentesche*, per voce e pianoforte, op. 36: *Giovane bella, luce del mio core* (Cino da Pistoia) - *Fuor della bella gaiba* (anonimo) - *Amante sono, vaghiccia, di voi* (anonimo). Ricordi.

— *La sera fiesolana* (G. D'Annunzio), per voce e pianoforte, op. 37. Ricordi.

— *Quattro favole romanesche* (Trilussa), per voce e pianoforte, op. 38: *Er coccodrillo - La carità - Er gatto e er cane - L'elezzione der presidente.* Ricordi.

— *Due liriche* (Raissa Olkienizkaia Naldi), op. 39: *Voluttà - La danza.* Ricordi.

1923-24 - *Concerto* per due violini, viola e violoncello, op. 40: *Sinfonia - Siciliana - Minuetto, recitativo e aria - Canzone.* Universal. (Trascritto per orchestra d'archi da Erwin Stein nel 1927; Universal. Casella elencò questa trascrizione fra le sue opere come *Concerto* per orchestra d'archi, op. 40 bis).

1924 - *La Giara*, commedia coreografica in un atto (soggetto dalla novella omonima di L. Pirandello), op. 41. Universal. (Vedi *Tre trascrizioni*, 1928, e il seguente).



— *Id.*, suite per orchestra (dal precedente), op. 41 bis: I. *Preludio*: *Danza siciliana* (*Chiòvu*) - II *La storia della fanciulla rapita dai pirati; Danza di Nela; Brindisi; Danza generale; Finale.* Universal.

1924-25 - *Partita*, per pianoforte e orchestra, op. 42: *Sinfonia - Passacaglia - Burlesca.* Universal.

1926 - *L'adieu à la vie*, per voce e sedici strumenti, op. 26 bis (trascrizione dell'op. 26, 1915). Chester.

— *Concerto romano*, per organo e orchestra, op. 43: *Sinfonia - Largo - Cadenza e toccata.* Universal. (Vedi op. 55, 1933).

— *Scarlattiana*, divertimento su musiche di Domenico Scarlatti, per pianoforte e trentadue strumenti, op. 44: *Sinfonia - Minuetto - Capriccio - Pastorale - Finale.* Universal. Vedi *Tre trascrizioni*, 1928. Sulla partitura di *Scarlattiana* furono composti numerosi balletti. Il primo fu *Les Comédiens Jaloux* di B. Nijinska, Montecarlo 1932, per il quale si utilizzò anche la trascrizione di tre sonate di Scarlatti, compiuta da Casella per l'occasione e pubblicata nel 1933 [cfr. *Toccata, bourrée et gigue* nell'elenco delle trascrizioni]. Su *Scarlattiana* furono poi composti balletti da A.M. Millos [Roma, T. delle Arti 1943, poi altrove, spesso con altro titolo: a Stoccolma nel 1949 *Neapolitansk Pastiche;* al Colón di Buenos Aires nel 1949 *Escenas burlescas napolitanas;* al Palais de Chaillot di Parigi nel 1951, poi altrove, *Deliciae populi*] e da V. Scuratov [Parigi 1954] e una danza solistica da R. Chladek [Vienna, Konzerthaus, 21 marzo 1934].

— *Sonata in do maggiore*, per pianoforte e violoncello, op. 45: *Preludio; Bourrée - Largo; Rondò.* Universal.

— *Serenata*, per clarinetto, fagotto, tromba, violino e violoncello, op. 46: *Marcia - Minuetto - Notturno - Gavotta - Cavatina - Finale.* Universal. (Vedi op. 46 bis, 1930, e *Tre trascrizioni*, 1928).

1928 - *Due canzoni italiane*, per pianoforte, op. 47 (elaborazione di canti popolari): *Ninna nanna* (Sardegna) - *Canzone a ballo* (Abruzzo). Oxford University Press.

— *Concerto in la minore*, per violino e orchestra, op. 48: *Primo tempo - Adagio - Rondò* - Universal.

— *Tre trascrizioni*, per violino e pianoforte: I. *Preludio e danza siciliana*, da *La Giara* (vedi op. 41, 1924) - II. *Cavatina e gavotta*, dalla *Serenata* (vedi op. 46, 1927) - *Minuetto*, da *Scarlattiana* (vedi op. 44, 1926). Universal.

1929 - *Tre vocalizzi*, per voce e pianoforte. Ricordi, nei tre volumi *Vocalizzi sullo stile moderno, con accompagnamento di pianoforte*, di vari autori. (Due di questi vocalizzi, *Notturno* e *Tarantella*, furono trascritti per violino e pianoforte da Pina Carminelli e per violoncello e pianoforte da Luigi Silva; vedi anche op. 54, 1934).

— *Marcia rustica*, per orchestra, op. 49 (per le nozze della Principessa di Piemonte). Inedito.

1930 - *Serenata*, per piccola orchestra, op. 46 bis (trascrizione dell'op. 46, 1927, con soppressione del minuetto). Universal.

1928-31 - *La Donna Serpente*, opera-fiaba in tre atti e un prologo (C. V. Lodovici, dall'omonima fiaba di Carlo Gozzi), op. 50. Ricordi. (Vedi i seguenti).

1932 - *Id.*, frammenti sinfonici, prima serie, op. 50 bis: *Musica del sogno di re Altidòr* (atto I) - *Interludio* (atto II) - *Marcia guerriera* (atto II). Ricordi.

— *Id.*, id., seconda serie, op. 50 ter: *Sinfonia* (atto I) - *Preludio* (atto III) - *Battaglia e finale* (atto III). Ricordi.

— *La Favola d'Orfeo*, opera da camera in un atto (A. Poliziano, riduzione di C. Pavolini), op. 51. Carisch.

— *Due ricercari sul nome BACH*, per pianoforte, op. 52: *Funebre - Ostinato*. Ricordi (il primo pubblicato per la prima volta in una raccolta di omaggi a Bach, edita come supplemento della *Revue musicale*, Parigi, dicembre 1932).

— *Sinfonia*, per pianoforte, violoncello, clarinetto e tromba, op. 53. Carisch. (Vedi il seguente).

1933 - *Introduzione, aria e toccata*, per orchestra, op. 55 (l'aria è tratta da parte della precedente *Sinfonia*, la toccata è una nuova orchestrazione di quella del *Concerto romano*, op 43, 1926). Ricordi.

— *Concerto*, per pianoforte, violino, violoncello e orchestra, op. 56: *Largo, ampio, solenne; Allegro molto vivace - Adagio - Rondò*. Ricordi.

1934 - *Notturno e tarantella*, per violoncello e orchestra, op. 54 (orchestrazione della trascrizione per violoncello e pianoforte compiuta da Luigi Silva, vedi 1929). Ricordi.

— *Ninna, ninna, corbellinna*, per voce e pianoforte (armonizzazione di un canto popolare genovese). De Santis (accolto anche nel volume *Trenta ninnenanne popolari italiane*, De Santis).

1931-35 - *Introduzione, corale e marcia*, per ottoni e percussione, op. 57. Universal.

1934-35 - *Concerto*, per violoncello e orchestra, op. 58: *Allegro molto vivace - Largo, grave - Presto vivacissimo*. Ricordi.

1936 - *Sinfonia, arioso e toccata*, per pianoforte, op. 59. Carisch.

1936-37 - *Il Deserto tentato*, mistero in un atto (C. Pavolini), op. 60. Ricordi.

1937 - *Concerto*, per orchestra, op. 61: *Sinfonia - Passacaglia - Inno*. Ricordi.

— *Canto e ballo sardo*, per coro a quattro voci miste e orchestra da camera. Ricordi.

1938 - *Sonata a tre*, per pianoforte, violino e violoncello, op. 62: *Introduzione - Allegro ma non troppo - Andante cantabile, quasi adagio - Finale* (*tempo di giga*). Ricordi.

1939-40 - *Sinfonia*, per orchestra, op. 63: *Allegro mosso - Andante molto moderato, quasi adagio - Scherzo - Rondò finale.* Ricordi.

1940 - *La Camera dei disegni* (Altri titoli: *Un Balletto per Fulvia, Divertimento per Fulvia*), balletto infantile in un atto per orchestra da camera (soggetto di A.M. Milloss), op. 64 (oltre a brani nuovi, utilizza alcuni degli *Undici pezzi infantili*, op. 35, 1920, e *In modo esotico* dei *Nove pezzi* op. 24, 1914). Universal. (Con nuovo soggetto e coreografia di L. Novaro e il titolo *Il Vagabondo azzurro* è stato rappresentato alla Piccola Scala nel 1957).

1942 - *Ricercare sul nome « Guido M. Gatti »*, per pianoforte. De Santis (come supplemento alla rivista « Musica », Roma, 1946, n. 3-4).

— *Paganiniana*, divertimento per orchestra su musiche di Niccolò Paganini, op. 65: *Allegro agitato - Polacchetta* (*allegro moderato*) *- Romanza* (*larghetto cantabile, amoroso*) *- Tarantella* (*presto molto*). Universal. (Vedi il seguente).

1942-43 - *La Rosa del sogno*, balletto in un atto su musiche di Niccolò Paganini (soggetto di A.M. Milloss), op. 66 (comprende i pezzi del precedente, più altri nuovi). Universal. (Con nuovo soggetto e coreografia di E. Hanka e il titolo *Capriccio silvestre* è stato rappresentato alla Staatsoper di Vienna nell'ottobre 1943).

1943 - *Tre canti sacri*, per baritono e organo, op. 67: *Ecce odor filii mei* (Gen. XXVII, 27-28) *- Respice, Domine, familiam tuam* (dalla Liturgia della Quaresima) *- Ecce Deus Salvator meus* (Is., 12, I, 2-6). Suvini Zerboni. (Vedi il seguente).

— *Id.*, per baritono e piccola orchestra, op. 67 bis (trascrizione del precedente). Suvini Zerboni.

— *Sonata*, per arpa, op. 68: *Allegro vivace - Sarabanda* (*grave, solenne*) *- Finale* (*tempo di marcia, vivo e festoso*). Suvini Zerboni. (Vedi il seguente).

— *Concerto*, per archi, pianoforte, timpani e batteria, op. 69: *Allegro alquanto pesante - Sarabanda* (*grave, ampio*) *- Finale* (*allegro molto vivace*). (La sarabanda è trascrizione di quella della precedente *Sonata* per arpa). Universal.

1942-44 - *Sei studi*, per pianoforte, op. 70: *Sulle terze maggiori - Sulle settime maggiori e minori - Di legato sulle quarte - Sulle note ribattute - Sulle quinte* (*Omaggio a Chopin n. 2*) *- Perpetuum mobile* (*Toccata*). Curci.

1944 - *Missa solemnis « Pro pace »*, per soprano e baritono solisti, coro misto e orchestra, op. 71. Universal.

TRASCRIZIONI, REVISIONI, ELABORAZIONI

1907 - M.A. Balakirev: *Islamey*, strumentata per grande orchestra (originale per pianoforte). Jurgenson (poi Rather).

1911 - F. Schubert: *Due marce*, strumentate per orchestra (originale per pianoforte a quattro mani): *Grande marcia*, in si minore (op. 40 n. 3) - *Marcia militare*, in mi bemolle maggiore (op. 51 n. 3). Inedito.

1922 - J. Albéniz: *Rapsodia spagnola*, strumentata per pianoforte e orchestra (l'originale, pure per pianoforte e orchestra, era andato smarrito; la trascrizione di Casella fu condotta sulla versione per due pianoforti compiuta da Albéniz, op. 70). Inedito.

1929 - I. Berlin: *Russian Lullaby*, orchestrata (originale per complesso jazz). Inedito.

1932 - D. Scarlatti: *Toccata, bourrée et gigue*, strumentate per piccola orchestra (le *Sonate* nn. 486, 236 e 465 dell'ed. Ricordi delle opere complete per clavicembalo, a cura di A. Longo). Sénart. (Vedi p. 198, sotto *Scarlattiana*).

1933 - J.S. Bach: *Sonata a tre*, trascrizione per violino, violoncello e pianoforte ed interpretazione del « continuo » originale (della *Sonata a tre* per flauto, violino e clavicembalo in *Das musikalische Opfer*). Ricordi.

1934 - G. Sammartini: *Sonata in la maggiore*, per violino, violoncello e pianoforte (trascrizione [« arranged by A.C. »] di quattro tempi scelti dalle *Sonate notturne* nn. 2, 3 e 5 dell'op. 6, per due violini e basso). Schirmer.

1935 - J.S. Bach. *Ciaccona*, interpretazione orchestrale (della *Ciaccona* per violino solo). Carisch.

— M. Clementi: *Sinfonia in do maggiore* (n. 1), ricostruita e completata. Ricordi.

— M. Clementi: *Sinfonia in re maggiore* (n. 2; ma il primo tempo dell'originale è sostituito da quello della *Sinfonia* n. 4), riveduta. Ricordi.

1936 - M. Clementi: *Trio in re maggiore*, op. 28, n. 2, per pianoforte, violino e violoncello, revisione ed elaborazione. Schirmer.

— G. Sammartini: *Concerto in sol minore*, per archi, op. 8 n. 1, revisione. Inedito.

— A. Vivaldi: *Concerto grosso in re minore*, versione pianistica (originale per archi e cembalo, *L'estro armonico*, n. 11). Ricordi.

1937 - A. Vivaldi: *Concerto in do minore*, per violino solo e archi (*La Cetra*, n. 11, salvo l'adagio, che è tratto da *La Cetra*, n. 3), elaborazione. Universal.

1939 - A. Vivaldi: *Concerto in sol minore*, per violino e archi (*La Cetra*, n. 3), elaborazione. Carisch.

— A. Vivaldi: *Adagio*, per violino, violoncello e pianoforte (dal precedente). Inedito.

— A. Vivaldi: *Concerto alla rustica in sol maggiore* (F. XI n. 1), per archi e cembalo, revisione. Carisch.

— A. Vivaldi: *Credo*, a 4 voci (coro) con istromenti (archi e organo). Inedito, presso la Biblioteca Chigiana, Siena.

— A. Vivaldi: *Gloria*, per soli (due soprani e un contralto), coro a quattro voci miste ed orchestra, elaborazione. Ricordi.

— A. Vivaldi: *Stabat Mater*, per contralto, archi e organo, elaborazione. Carisch.

— A. Vivaldi: *Concerto in la minore* (F. I n. 61), per due violini e orchestra d'archi, elaborazione. Ricordi.

— A. Vivaldi: *Il Riposo*, concerto per violino solista, orchestra d'archi e cembalo (in mi maggiore, F. I n. 4), elaborazione. Ricordi.

— A. Vivaldi: *Sonata a tre in sol minore*, per violino, violoncello e pianoforte (originale per due violini e basso), elaborazione. Ricordi.

— A. Vivaldi: Due arie dall'opera *Ercole sul Termodonte*, per soprano (e archi; la prima archi e cembalo), revisione: *Chiare onde* - *Dai due venti*. Carisch.

1940 - D. Scarlatti: *Due sonate*, per violino e clavicembalo o pianoforte, elaborazione (da varie sonate per cembalo): I, *in re minore* - II, *in mi minore*. Carisch.

— A. Scarlatti: *Quarta sonata in la minore*, per flauto, archi e cembalo (elaborazione). Inedito.

1941 - C. Monteverdi: *Salmo* (*Laetatus sum*) per sei voci, coro, organo e orchestra, elaborazione. De Santis.

— G. Torelli: *Concerto grosso in sol maggiore*, dall'op. 8 (per archi e cembalo), elaborazione. Inedito, presso la Biblioteca Chigiana, Siena.

— G.B. Bassani: *Sonata a tre in la minore*, per due violini, violoncello e cembalo, elaborazione. Inedito.

1942 - A. Vivaldi: *Concerto* (in la minore) per viola d'amore, archi e cembalo, elaborazione. Inedito, presso la Biblioteca Chigiana, Siena.

— A. Vivaldi: *Concerto in do maggiore*, per orchestra, elaborazione. Carisch.

— G. Rossini: *Sonata* (n. 3, in do maggiore), per due violini, violoncello e contrabbasso, revisione. Carisch.

1943 - A. Vivaldi: *Concerto in fa maggiore*, per vl. principale, 2 oboi, fagotto, 2 corni, archi e cembalo, elaborazione. Inedito, presso la Biblioteca Chigiana, Siena.

RIDUZIONI PER PIANOFORTE

1897 - Bruneau: Intermezzo di *Messidor*. Choudens.

1901 - Bruneau: Preludi da *L'Ouragan*: *Gail* - *La baie de grâce* - *L'ouragan* - *Le départ*. Choudens.

1905 - Bruneau: Preludio da *L'Enfant roi*. Choudens.

1910 - Mahler: *Settima sinfonia* (per pianoforte a quattro mani). Universal.

1924 - Beethoven: *Le nove sinfonie* (per pianoforte a quattro mani). Ricordi.

EDIZIONI

1914 - Chopin: *Préludes - Valses - Nocturnes.* Heugel.

1919 - Beethoven: *Sonate per pianoforte,* 3 volumi. Ricordi. Seconda edizione riveduta 1941.

1928 - Frescobaldi: *Sonate per cembalo* (antologia di opere varie per cembalo e organo). Istituto Editoriale Italiano.

POSTUME - Bach: *Il Clavicembalo ben temperato,* due volumi - *Invenzioni a due voci - Invenzioni a tre voci - Suites francesi - Suites inglesi - Concerto italiano - 23 pezzi facili - Fantasia cromatica e fuga.* Curci. (Una ristampa del *Clavicembalo ben temperato* è apparsa nel 1953 a cura di Giuseppe Piccioli, il quale ha aggiunto le indicazioni metronomiche e la realizzazione degli abbellimenti).

— Chopin: *Notturni - Valzer - Studi - Preludi - Impromptus - Ballate e fantasie.* Curci.

— Mozart: *Sonate e fantasie,* due volumi. Ricordi.

— Mussorgski: *Quadri di una esposizione.* Ricordi.

OPERE LETTERARIE

1923 - *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta* (edizione trilingue, in italiano, francese e inglese). Chester, Londra.

1928 - *Igor Strawinski* (sic) profilo. Formiggini, Roma.

1930 - *21+26* (raccolta di articoli). Alpes, Roma.

1937 - *Il pianoforte.* Tumminelli, Roma-Milano. III edizione, Ricordi, Milano 1954. Traduzione spagnola (di Carlos Floriani), *El piano,* Ricordi Americana, Buenos Aires 1942.

1941 - *I Segreti della Giara* (autobiografia) Sansoni, Firenze. Traduzione inglese (di Spencer Norton), *Music in my Time,* University Oklahoma Press, Norman 1955.

1942 - *Giovanni Sebastiano Bach.* Edizioni Arione, Torino.

1947 - *Strawinski* (sic; interamente nuovo rispetto a quello del 1928), con introduzioni di E. Zanetti e R. Malipiero. La Scuola, Brescia 1947.

1949 - *Beethoven intimo,* Una vita del Maestro attraverso il suo epistolario. Sansoni, Firenze.

1950 - *La tecnica dell'orchestra moderna* (in collaborazione con V. Mortari). Traduzione spagnola (di A. Jurafsky), *La tecnica de la orquesta contemporanea,* Ricordi Americana, Buenos Aires.

COLLABORAZIONI A PERIODICI

I - *Collaborazioni regolari*

1913 - Critiche musicali nel quotidiano « L'homme libre », Parigi

1917-19 - Direzione e collaborazione alla rivista musicale « Ars Nova », Roma.

1924 - Direzione e collaborazione alla rivista « La Prora », Roma.

1924-29 - Cronache musicali quindicinali in « The Christian Science Monitor », Boston.

1931-36 - Condirezione e collaborazione al settimanale « L'Italia letteraria », Roma.

II - *Collaborazioni saltuarie.*

Italia: numerosissimi periodici dal 1919 in poi.

Francia (Parigi): « Comoedia », « Le Courrier musical », « Le Monde musical », « Le Ménestrel », « La Revue musicale », « Foemina ».

Germania-Austria: « Die Neue Freie Presse », Vienna; « Melos », Magonza; « Musikblätter des Anbruch », Vienna; « Anbruch », Vienna; « Der Tag », Vienna; « Put und Taktstock », Vienna; « Die Frankfurter Zeitung », Franco-forte.

Inghilterra (Londra): « The Chesterian », « The Musical Times ».

Svizzera: « Dissonances », Ginevra.

Polonia: « Muzyka », Varsavia.

Egitto: « Giornale d'Oriente », Il Cairo.

Stati Uniti (New York): « The World », « Pro Musica », « The Musical Quarterly », « Modern Music », « Musical America », « The Musical Courier ».

Cuba: « Musicalia », L'Avana.

Argentina: « Revista musical », Buenos Aires.

Scritti su Casella

P. Stefan: *A.C., unser Gast*, in « Musikblätter des Anbruch », Vienna, 2 ottobre 1920.

B. Barilli: *Delirama*, fascicolo n. 7 di « La Terza pagina », Roma 1924 (*A.C.*; Barilli ripubblicò lo stesso saggio nel vol. *Il sorcio nel violino*, Bottega di poesia, Milano, 1926).

M. - Th. Schmücker, *A.C. « Pezzi infantili »*, in « Melos », Berlino, nov. 1924.

G.M. Gatti: *Musicisti moderni d'Italia e di fuori*, Bongiovanni, Bologna, 1925, pp. 23-27 (*A.C.*, già pubblicato in « Critica musicale », Firenze, I [1918].

M. Castelnuovo-Tedesco: *C. e il suo terzo stile*, in «Il Pianoforte», Torino, agosto-settembre 1925.

M. Labroca: *A.C.* in « La Revue musicale », Parigi, gennaio 1927.

N. Slonimsky: *Modernist speeks for the Ancients*, in « Boston Evening Transcript », Boston, 28 maggio 1929.

L. Cortese: *A.C.*, monografia critico-biografica. Ed. Degli Orfini, Genova 1930.

G.F. Malipiero: *Lettera di un musicista al suo editore* (su *La Donna Serpente*), in « L'Ambrosiano », Milano, 24 marzo 1932.

L. D'Amico: *C. e « La Donna Serpente »*, in « L'Italia letteraria », Roma, 27 marzo 1932.

L. Colacicchi: *La Donna Serpente*, in « La Rassegna musicale », marzo-aprile 1932.

M. Castelnuovo-Tedesco: *C. operista*, in « Pègaso », Firenze, aprile 1932.

F. Liuzzi: *C. e il teatro musicale*, in « Nuova Antologia », Roma, 16 aprile 1932.

H. Redlich: *A.C. zum* 40 *Geburstag*, in « Anbruch », Vienna, 4-5 maggio 1933.

G. Nataletti: *A.C.*, in « Quadrivio », Roma, 25 febbraio 1934.

F. Goldbeck: *Quelques aspects de C.*, in « La Revue musicale », Parigi, ott. 1937.

A. Cortot: *« Il Pianoforte » de A. C.*, in « Le Monde musical », Parigi 11 nov. 1937.

H. Fleischer: *La musica contemporanea*, Hoepli, Milano 1938, pp. 204-10.

G. Gavazzeni: *Umanità di C.*, in « Meridiano di Roma », Roma, 13 marzo 1938.

G. Gavazzeni: *Cronache musicali* (sul *Concerto op. 61*), in « Letteratura », Firenze, ottobre 1938.

D. De' Paoli: *La crisi musicale italiana*, Hoepli, Milano 1939, *passim*.

G. Graziosi: *C., Malipiero e i giovani*, in « La Ruota », Roma, maggio 1940.

G. Cavicchioli: *A.C.*, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 7 gennaio 1941.

R. Malipiero: *Cronache musicali* (sul *Concerto op. 61* e la *Sinfonia op. 63*) in « Letteratura », Firenze, ottobre 1941.

Id.: *Id.* (sulla *Sinfonia op. 63*), ivi, gennaio 1942.

M. Mila: *La « Sinfonia op. 63 » di A.C.*, in «La Rassegna musicale», maggio '42.

Id. *La Donna Serpente*, guida critica. Ed. La Lampada, Milano 1942.

G. Graziosi: *Sul musicista A.C.*, in « Meridiano di Roma », Roma, 18 aprile 1943

« La Rassegna musicale », Firenze, maggio-giugno 1943 (numero dedicato ad A.C. per il suo sessantesimo compleanno, con una lettera di A.C., scritti di G. De Chirico, M. Mila, G. Gavazzeni, A. Mantelli, G.Rossi-Doria, E. Zanetti, F. d'Amico, D. Alderighi, M. Labroca, nota biografica, elenco delle opere e bibliografia).

G. Confalonieri: *Bruciar le ali alla musica*, pp. 175-81 (sulla *Donna Serpente*), Milano 1945 (già pubblicato in « Sette giorni », novembre 1942).

F. Abbiati: *Storia della musica*, Garzanti, Milano 1946, vol. V, pp. 184-94.

Sulla tomba di A.C. (scritti di E. di San Martino, E. Dent, V. Tommasini, J. Ibert), in « Musica », Roma, 31 marzo 1947.

E. Desderi: *A.C.*, in « Rivista Musicale Italiana», Milano, gennaio-marzo 1947.

G.M. Gatti: *In memoria di A.C.* (1883-1947), in «The Musical Quarterly», New York, luglio 1947.

V. Mortari: *La morale del musicista (a proposito di A.C.)*, in « Quaderni dell'Accademia Musicale Chigiana », XIV, Siena 1947.

B. Szabolcsi, *In memoria di A.C.*, in « Janus Pannonius », Roma, aprile-settembre 1947.

M. Glinski: *A.C.*, in « La Revue musicale », Parigi 1948, n. 208.

L. Cortese: *Le souvenir de A.C.*, ivi.

F. d'Amico: *A.C.*, in «Melos», Magonza, dic. 1949 (da considerare apocrifo, per numerosi errori e arbitri della traduzione tedesca).

G. Gavazzeni: *Il suono è stanco*, Conti, Bergamo 1950, pp. 283-98 (*Ricordo di C.*, già pubblicato in « Letteratura », Firenze, gennaio-febbraio 1947).

J.S. Weissman, *A.C.: an Introduction*, in « The Listener », Londra, 2 novembre 1950.

F. d'Amico: *Sulla « Messa » di C.*, in « La Rassegna musicale », Roma, aprile 1952.

B. Rondi: *La musica contemporanea*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952, pp. 83-87.

H. Redlich, voce *C.* nell'enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Verlag, Kassel e Basilea, Vol. II, 1952.

D. Maxwell White, *A.C.*, nella raccolta « The Music Masters », vol. IV, Londra 1954.

A. Savinio: *Scatola sonora*, Ricordi, Milano, 1955, pp. 170-74.

L. Cortese: *Il teatro di A.C.*, in « Ricordiana », Milano, aprile 1956.

G.F. Malipiero: *A.C.*, ivi.

R. Dumesnil: *Le renouveau italien*, in « Le Monde », Parigi, 29 maggio 1956.

F. d'Amico: voce *C.* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma, vol. III, 1956.

R. Vlad: *Riflessi della dodecafonia in C., Malipiero e Ghedini*, in « La Rassegna musicale », marzo 1957.

F. d'Amico: *C. dieci anni dopo*, in « Il Contemporaneo », Roma, 16 marzo 1957.

Omaggio ad A.C. nel X anniversario della morte, in « La Fiera letteraria », Roma, 28 aprile 1957 (scritti di M. Labroca, B. Rondi, E. Zanetti).

Barilli e Savinio: *A.C.*, a cura di O. Rudge, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1957 (ripubblica i due scritti di Barilli e Savinio citati sopra).

M. Castelnuovo-Tedesco: *A.C.*, in « La Rassegna Musicale », settembre 1957.

Discografia

La maggior parte dei dischi elencati, purtroppo, non è oggi più in catalogo: abbiamo quindi segnalato soltanto le incisioni di maggiore importanza, indicandone anche, quando è stato possibile, la serie e il numero per agevolare una eventuale ricerca d'antiquariato. I titoli delle composizioni sono quelli delle etichette dei dischi.

A) COMPOSIZIONI ORIGINALI DI A. CASELLA

78	AW	243	*Le Couvent sur l'eau*, op. 18. Frammenti sinfonici (op. 19); *Pas des vieilles dames* (a. I); *Ronde d'enfants* (a. I). Orch. del T. alla Scala dir. da E. Panizza.
78	CC 2186	(CB 20266)	*La Donna Serpente*, op. 50. Frammenti sinfonici, II serie, op. 50 ter: *Sinfonia*. Orch. dell'Eiar dir. da A. La Rosa Parodi.
78	O	7972	*Galop* (dagli *11 Pezzi Infantili*). Pianista Hans Priegnitz.
33	TW	30030	*La Giara*, op. 41. Suite sinfonica (op. 41 bis). Philharmonisches Staatsorchester di Amburgo, dir. da G. di Bella.
33	LXT	5278 (LL 1575)	*Id.* Orch. dell'Accademia di S. Cecilia, dir. da F. Previtali.
78	D	14467	*Id.* (solo *Tarantella* e *Danza finale*). Orch. Sinfonica di Milano dir. da L. Molajoli.
33	Ura	7118	*Italia*, rapsodia per orchestra op. 11. Orch. della Radio di Berlino dir. da Kleinert.
78	DB	11334/35	*Paganiniana*, divertimento per orchestra. Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia dir. da G. Cantelli.
33	BRS	906	*5 Pezzi* per quartetto d'archi, op. 34 (*Preludio; Ninna-nanna; Valse ridicule; Notturno; Fox-trot*). New Music Quartet.

78	GW	1966/67	*11 Pezzi Infantili*, op. 36. Pianista Marcella Barzetti.
78	PE	161/2	*Id.* Pianista A. Brugnolini.
78	CML	4624	*Id.* (solo il *Bolero* e il *Galop finale*). Pianista M. Jonas.
78	O	9128/31	*Scarlattiana*, divertimento per orch. su musiche di D. Scarlatti, op. 44, per pf. e 32 strum. Pianista Hans Priegnitz con l'Orch. dell'Opera tedesca di Berlino dir. da F. Lehmann.
33	CLPS	1038	*Id.* Pianista T. de Maria con l'Orch. A. Scarlatti di Napoli, dir. da F. Caracciolo.
78	CDB	1788	*Serenata* per piccola orch. op. 50; *Tarantella* (esec.: Kell, Draber, Eskdale, Pougnet, Pini).
78	QCX	10134	*Siciliana e Burlesca* op. 23 bis. Trio Italiano.
33	PH	109	*Sonata* per arpa, op. 68. Arpista L. Newell.
78	LXT	2969	*Toccata* dalla *Sinfonia, Arioso e Toccata*, op. 59. Pianista D. Raucea.
78	PE	154	*Id.* Pianista A. Taddei.
fuori commercio			*Trio* per pf. vl. e vc. con orch. Orchestra dir. da Kussevitzki col Trio Italiano.

B) TRASCRIZIONI, RIDUZIONI, ORCHESTRAZIONI

78	GDB	2168/9	J.S. BACH, *Ein Musikalisches Opfer*, trascr. Casella. Trio Italiano.
78	Vic	8710/1	BACH-CASELLA, *Ciaccona*, Orch. della Rai dir. da D. Mitropoulos.
78	GC	2086	CLEMENTI-CASELLA, *Trio*. Trio Italiano.
78	Vic	6870	BALAKIREV M.A., *Islamey* (orch. Casella). Orch. Hollywood Bowl dir. da E. Goossens.
			MONTEVERDI-CASELLA, *Salmo* per 6 v., coro e org. Orch. di Milano.
			SAMMARTINI-CASELLA, *Trio*. Trio Italiano.
			VIVALDI-CASELLA, *Concerto in do*. Thomas Schippers con l'orch. Scarlatti.
78	C	50045	VIVALDI-CASELLA, *Concerto in la per 2 viol. e orch.* Viol. Malanotte - F. Scaglia. Orchestra dir. da R. Fasano.

33	PA 01239	*Id.* Viol. D. Oistrakh - J. Stern. Orch. di Filadelfia dir. da E. Ormandy.
		VIVALDI-CASELLA, *Gloria* per coro, soli e orch.
		VIVALDI-CASELLA, *Stabat Mater.*

C) ESECUZIONI DI A. CASELLA

78	GQX 10132/33	BEETHOVEN, *Trio* n. 5, op. 70 n. 1. Trio Italiano.
78	GQX 10523/25	BRAHMS, *Trio in do diesis*, op. 86. Trio Italiano.
		BLOCH, *Quintetto* con pf. A. C. col Quartetto Pro Arte.
78	DA 1382	SCHUBERT, *Sonata per pf. vl. e vc.* Trio Italiano.

Rulli per autopiano

1) Per pianoforte meccanico Welte Mignon:

Albéniz, *Evocación* (da *Iberia*).

Casella, *Inezie* (Preludio, Serenata, Berceuse).

Casella, 11 Pezzi infantili (1-6; 7-11).

Debussy, *Bruyères.*

Debussy, *Feuilles mortes.*

Debussy, *General Lavine - Eccentric; La terrasse des audiences au clair de lune.*

Granados, *Danza Spagnola, n. 11.*

Respighi, *Fontane di Roma* (a 4 mani con Respighi).

Scarlatti, *Sonate in mi* e *sol.*

2) Per pianoforte riproduttore Duo-Art:

Casella, *Pupazzetti a 4 mani* (2ª parte eseg. da Casella).

3) Casella, *Prelude, Valse e Ragtime*, pezzi inediti per pianola, incisi presso la Aeolian Company Ltd. di Londra.

Nota dell'editore - La grafia dei nomi stranieri citati in questo volume è quella normalmente usata nelle Edizioni Ricordi.

Indici alfabetici dei nomi citati

Norme generali - *Nei titoli come* Concerto, Sonata, Sinfonia, *Casella non inserì l'indicazione della tonalità se non in alcuni casi. A facilitare dunque la disposizione delle opere per ordine alfabetico abbiamo sempre tolto la tonalità dal titolo vero e proprio (segnalato dal carattere corsivo), che abbiamo fatto seguire immediatamente dall'indicazione dell'organico strumentale (« per pianoforte », « per violino e pianoforte », ecc.); la quale dunque determina, in caso di una serie di titoli identici, l'ordine alfabetico, mentre l'eventuale indicazione della tonalità è collocata in fondo. Nei titoli che iniziano con un articolo. questo è collocato fra parentesi, e non vale ai fini della collocazione alfabetica: es.* (La) Donna Serpente. *Analogo trattamento hanno i nomi di battesimo nelle monografie: es.* (Giovanni Sebastiano) Bach.

Norme per l'Indice A - *I titoli non preceduti da nome d'autore fra parentesi si riferiscono a composizioni originali di Casella. I titoli delle composizioni elencate alle pp.* 199-292 *sotto le rubriche « Trascrizioni, Revisioni, Elaborazioni », « Riduzioni per pianoforte » ed « Edizioni » sono qui preceduti, fra parentesi, dal nome dell'autore dell'originale seguito rispettivamente dalle diciture « Tr. C. », « Rid. C. », « Ed. C. ». Per l'ordine alfabetico vale il titolo dell'opera; ma nel caso di titoli identici, ferme restando le norme generali di cui sopra, si elencano prima le composizioni originali di Casella, quindi le altre, disposte per ordine alfabetico d'autore. I numeri delle pagine posti fra parentesi richiamano luoghi in cui all'esponente si accenna senza farne menzione esplicita.*

Norme per l'Indice B - *Le composizioni sono ricordate in quest'indice in quanto se ne faccia cenno nel corso del volume come opera degli autori rispettivi,* non *in quanto eventualmente trascritte, ridotte o edite da Casella; al quale ultimo titolo sono invece elencate nell' Indice A. Esse si citano nella forma linguistica più comunemente adoperata in Italia; ma in casi dubbi s'è provveduto a facilitare il lettore attraverso rimandi. Istituzioni, associazioni, periodici, sale di concerti e teatri sono stati invece elencati sempre nella denominazione originale (ma anche qui, col soccorso di qualche rimando), tranne che per le denominazioni in lingua russa. I teatri sono elencati sotto la voce « Teatri ». Quanto ai periodici, abbiamo tralasciato quelli di cui Casella fu semplice collaboratore (v. p.* 203) *e quelli citati nel corso del volume per aver ospitato scritti non suoi; analogamente, abbiamo trascurato di richiamare i luoghi in cui sono citati editori relativamente alla pubblicazione di scritti d'altri autori.*

A - OPERE DI ALFREDO CASELLA

(composizioni originali - opere letterarie - trascrizioni, riduzioni ed edizioni a cura di Casella).

A cette heure du départ (R. Tagore, trad. A. Gide): v. *(L')Adieu à la vie.*
(Vivaldi - Tr. C.) *Adagio*, per violino, violoncello e pianoforte: 140, 141, 201.
(L') Adieu à la vie: 40, 42, 100, 196, 198.
A la manière de...: 95, 96, 198.
Amante sono, vaghiccia, di voi (anonimo): v. *Tre canzoni trecentesche.*
A notte alta: 38, 40, 42, 44, 79, 103, 130, 188, 196, 197.
(Giovanni Sebastiano) Bach (monografia): 206.
(Un) Balletto per Fulvia: v. *(La) Camera dei disegni*, 200.
Barcarola, per pianoforte: 95, 195.
Barcarola et scherzo, per flauto e pianoforte: 195.
Beethoven intimo (biografia dall'epistolario): 203.
Berceuse triste: 94, 95, 195.
(Il) Bove (G. Carducci): v. *Due canti.*
Cadenze per il *Concerto in re minore K. 466* di Mozart: v. *Due cadenze*, ecc.
(La) Camera dei disegni: 86, 190, 200.
Canti (G. Carducci): v. *Due canti.*
Canti sacri: v. *Tre canti sacri.*
Canto e balo sardo, per coro e orchestra: 132, 199.
Canzone e ballo (abruzzese), per pianoforte: v. *Due canzoni italiane.*
Canzoni italiane: v. *Due canzoni italiane.*
Canzoni trecentesche: v. *Tre canzoni trecentesche.*
(La) Carità (Trilussa): v. *Quattro favole romanesche.*
Cavatina e gavotta, per violino e pianoforte: v. *Tre trascrizioni.*
C'était un songe (J. Lorrain): v. *Cinq lyriques.*
Chansons anciennes: v. *Deux chansons anciennes.*
Ciaccona, per pianoforte: v. *Variations sur une chaconne.*
(Bach, Tr. C.) *Ciaccona*: 116 (n.), 135, 136, 201, 210.
Cinq lyriques (J. Richepin, J. Lorrain, A.L. Hettich, F. de Croisset): 195.
Cinque pezzi, per due violini, viola e violoncello: 41, 44, 46, 47, 53, 103, 105, 197, 209.
(Bach, Ed. C.) *(Il) Clavicembalo ben temperato*: v. Opere per clavicembalo di J.S. Bach, Ed. C.
(La) Cloche fêlée (Ch. Baudelaire): 90, 186, 195.
(Er) Coccodrillo (Trilussa): v. *Quattro favole romanesche.*
Cocktaildance: 131, 197.
(Les) Comédiens jaloux, balletto su *Scarlattiana* (v.) e *Toccata, bourrée et gigue* (v.): (132), 198.
Concerto per archi, pianoforte, timpani e batteria: 25, 63, 64, 65 (e n.), 191, 197.
Concerto per due violini, viola e violoncello: 44, 47, 48, 49, 197.
Concerto per orchestra, op. 61: 33, 181, 199, 206.

Concerto per orchestra d'archi, trascrizione (di E. Stein) del *Concerto* per due violini, viola e violoncello (v.).
Concerto per pianoforte, violino, violoncello e orchestra: 34, 49, 51, 52, 109, 190, 199.
Concerto per quartetto: v. *Concerto* per due violini viola e violoncello.
Concerto per trio e orchestra: v. *Concerto* per pianoforte, violino, violoncello e orchestra.
Concerto per violino e orchestra: 53, 108, 198.
Concerto per violoncello e orchestra: 49, 52, 109, 190, 199.
(Mozart) *Concerto* per pianoforte e orchestra in re minore, K. 466: v. *Due cadenze* per il *Concerto in re minore* ecc.
(Sammartini, Tr. C.) *Concerto* per archi, in sol minore: 139, 201.
(Vivaldi, Tr. C.) *Concerto* per due violini e archi, in la minore: 141, 201, 210, 211.
(Vivaldi, Tr. C.) *Concerto* per orchestra, in do maggiore: 142, 143, 202, 210.
(Vivaldi, Tr. C.) *Concerto* per viola d'amore, archi e cembalo, in la minore: 142, 144, 202.
(Vivaldi, Tr. C.) *Concerto* per violino e archi, in sol minore: 140, 201.
(Vivaldi, Tr. C.) *Concerto* per violino principale, due oboi, fagotto, due corni, archi e cembalo, in fa maggiore: 143, 202.
(Vivaldi, Tr. C.) *Concerto* per violino solo e archi, in do minore: 139, 140, 201.
(Vivaldi, Tr. C.) *Concerto alla rustica*, in sol maggiore: 140, 141, 201.
(Torelli, Tr. C.) *Concerto grosso* per archi e cembalo, in sol maggiore: 142, 143, 144, 202.
(Vivaldi, Tr. C.) *Concerto «Il Riposo»*: v. *(Il) Riposo*.
(Vivaldi, Tr. C.) *Concerto grosso* per pianoforte, in re minore: 139, 201.
(Bach, Ed. C.) *Concerto italiano*: v. Opere per clavicembalo di J.S. Bach. Ed. C.
Concerto romano: 51, 52, 53, 107, 109, 189, 198.
Contrastes: v. *Deux contrastes*.
(Il) Convento veneziano: v. *(Le) Couvent sur l'eau*.
(Le) Couvent sur l'eau: 36, 76, 77, 78, 80, 187, 189, 195, 196, 209.
(Vivaldi, Tr. C.) *Credo*: 140, 141, 202.
Dans une salutation suprême (R. Tagore, trad. A. Gide): *(L') Adieu à la vie*.
(La) Danza (R. Olkienizkaia Naldi): v. *Due liriche*.
Deliciae populi, balletto su *Scarlattiana* (v.): 198.
(Il) Deserto tentato: 85, 86, 190, 199.
Deux chansons anciennes (anonimi): 128, 129, 196.
Deux contrastes: 40, 103, 104, 106, 196.
Divertimento per Fulvia: v. *(La) Camera dei disegni*: 200.
(La) Donna Serpente: 33, 35, 43, 47, 51, 71, 72, 73, 74, 80, 81, 82, 83, 102, 108, 109, 181, 182, 189, 190, 199, 205, 206, 209.
(Vivaldi, Tr. C.) *Due arie dall'opera «Ercole sul Termodonte»*: 141, 202.
Due cadenze per il *Concerto in re minore K. 466 di Mozart*: 129, 192, 194, 197.
Due canti (G. Carducci): 39, 196.
Due canzoni italiane, per pianoforte: 105, 107, 108, 132, 198.

Due liriche (R. Olkienizkaia Naldi): 197.
(Schubert, Tr. C.) *Due marce*: 127, 128, 194, 200.
Due ricercari sul nome BACH: 54, 108, 112, 181, 199.
(D. Scarlatti, Tr. C.) *Due sonate* per violino e clavicembalo o pianoforte: 141, 142, 202.
Elegia eroica: 20, 38 (n.), 46, 100, 103, 105, 188, 196.
(*L'*) *Elezzione der presidente* (Trilussa): v. *Quattro favole romanesche.*
(Bruneau, Rid. C.) (*L'*) *Enfant roi*, preludio: 123, 202.
En ramant (J. Richepin): v. *Trois lyriques.*
(Vivaldi, Tr. C.) *Ercole sul Termodonte*: v. *Due arie dall'opera « Ercole sul Termodonte ».*
Escenas burlescas napolitanas, balletto su *Scarlattiana* (v.): 198.
(*L'*) *Evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta*: 36, 50 (n.), 203.
(Bach. Ed. C.) *Fantasia cromatica e fuga*: v. Opere per clavicembalo di J.S. Bach, Ed. C.
(*La*) *Favola d'Orfeo*: 22, 51, 71, 83, 84, 85, 87, 108, 190, 199.
Favole romanesche: v. *Quattro favole romanesche.*
Flaïolet (anonimo): v. *Deux chansons anciennes.*
(O. Respighi, Rid. C.) *Fontane di Roma*: 211.
Fox-trott, per pianoforte a quattro mani: 131, 197.
(Frescobaldi, Ed. C.) *Sonate per cembalo*: 172, 203.
Fuor della bella gaiba (anonimo): v. *Tre canzoni trecentesche.*
(*Er*) *Gatto e er cane* (Trilussa): v. *Quattro favole romanesche.*
(*La*) *Giara*: 33, 35, 36, 37, 42, 51, 52, 71, 76, 78, 79, 80, 83, 84, 107, 120, 188, 197, 209, tav. XI.
Giovane bella, luce del mio core (Cino da Pistoia): v. *Tre canzoni trecentesche.*
(Vivaldi, Tr. C.) *Gloria*: 140, 141 (e n.), 182, 183, 202, 211.
Golden slumbers kiss your eyes (anonimo): v. *Deux chansons anciennes.*
Hommage à Chopin: v. *Deux contrastes* e cfr. *Sei studi.*
(Chopin, Ed. C.) *Impromptus*: v. Opere per pianoforte di Chopin, Ed. C.
Inezie: 40, 46, 103, 104, 105, 106, 197, 211.
Infantili: v. Undici pezzi infantili.
Introduzione, aria e toccata, per orchestra: 51, 52, 109, 152, 153, 190, 199.
Introduzione, corale e marcia, per ottoni e percussione: 53, 109, 199.
(Bach, Ed. C.) *Invenzioni a due voci*: v. Opere per clavicembalo di J.S. Bach, Ed. C.
(Bach, Ed. C.) *Invenzioni a tre voci*: v. Opere per clavicembalo di J.S. Bach, Ed. C.
(Balakirev, Tr. C.) *Islamey*: 124, 125, 126, 186, 187, 200, 210.
Italia: 34, 120, 127, 130, 187, 195, 209.
Larmes (J. Richepin): v. *Cinq lyriques.*
Liriche (R. Olkienizkaia Naldi): v. *Due liriche.*
Lyriques: v. *Cinq lyriques* e *Trois lyriques.*
(Schubert) *Marce*: v. *Due marce.*
Marcia rustica: 198.

Messa: v. *Missa solemnis « Pro pace »*.
(Bruneau, Ed. C.) *Messidor*, intermezzo: 121, 122, 123, 202.
Minuetto, per violino e pianoforte: v. *Tre trascrizioni*.
Missa solemnis « Pro pace »: 26, 60, 63, 64, 65, 181, 183, 191, 200, 206; tav. XIII.
Mort, ta servante est à ma porte (R. Tagore, trad. A. Gide): v. *(L') Adieu à la vie*.
Music in my time (traduzione dei *Segreti della giara*, v.): 202.
Ninna nanna (sarda), per pianoforte: v. *Due canzoni italiane*.
Ninna, ninna, corbellinna: 132, 199.
Notte di maggio (G. Carducci): 36, 39, 40, 50, 187, 195.
(Chopin, Ed C.) *Notturni*: v. Opere per pianoforte di Chopin, Ed. C.
Notturnino, per pianoforte: 93, 195.
Notturno e tarantella, trascrizione per violino e pianoforte (di P. Carminelli) dai *Tre vocalizzi* (v.).
Notturno e tarantella, trascrizione per violoncello e pianoforte (di L. Silva) dai *Tre vocalizzi* (v.).
Nove pezzi, per pianoforte: 38, 42, 43, 79, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 105, 196, 200.
(Beethoven, Rid. C.) *(Le) Nove sinfonie*: 132, 202.
Nuageries (J. Richepin): v. *Cinq lyriques*.
Omaggio a Chopin n. 2: v. *Sei studi* e cfr. *Deux contrastes*.
Opere per clavicembalo di J.S. Bach, Ed. C. (*Il Clavicembalo ben temperato, Concerto italiano, Fantasia cromatica e fuga, Invenzioni a due voci, Invenzioni a tre voci, Suites francesi, Suites inglesi, 23 pezzi facili*): 63, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 203.
Opere per pianoforte di F. Chopin, Ed. C. (*Ballate e fantasie, Impromptus, Notturni, Preludi, Valzer*): 172, 173, 176, 203.
Orfeo: v. *(La) Favola d'Orfeo*.
O toi, suprême accomplissement de la vie (R. Tagore, trad. A. Gide): v. *(L') Adieu à la vie*.
(Bruneau, Rid. C.) *(L') Ouragan, preludi*: 123, 202.
Paganiniana: 22, 25, 66, 67, 68, 76, 120, 137, 153, 181, 182, 183, 190, 200, 209.
Pagine di guerra: 44, 46, 100, 103, 188, 196, 197.
Partita: 51, 52, 53, 107, 120, 130, 152, 189, 198.
Pavane, per pianoforte: 89, 90, 93, 121, 186, 195.
Pezzi per due violini, viola e violoncello: v. *Cinque pezzi*.
Pezzi per pianoforte: v. *Nove pezzi*.
Pezzi infantili: v. *Undici pezzi infantili*.
(Il) Pianoforte (trattato): 116, 167, 203, 205.
Pianto antico (G. Carducci): v. *Due canti*.
Prélude, valse et ragtime: 131, 197, 211.
(Chopin, Ed. C. *Preludi*: v. Opere per pianoforte di F. Chopin, Ed. C.
Preludio e danza siciliana, per violino e pianoforte: v. *Tre trascrizioni*.
Pupazzetti: 44, 45, 51, 79, 99, 100, 101, 103, 105, 196, 197, 211.

(Mussorgski, Ed. C.) *Quadri di una esposizione*: 173, 176, 203.
(A. Scarlatti, Tr. C.) *Quarta sonata* per flauto, archi e cembalo, in la minore: 142, 202.
Quattro favole romanesche (Trilussa): 44, 50, 79, 197.
(Albéniz, Tr. C.) *Rapsodia spagnola*: 127 (n.), 130, 201.
Rêverie (F. de Croisset): v *Cinq lyriques*.
Rêves d'or pour ton sommeil (anonimo): v. *Deux chansons anciennes*.
Ricercare sul nome «Guido M. Gatti»: 112, 200.
Ricercari sul nome BACH: v. *Due ricercari sul nome BACH*.
(Vivaldi, Tr. C.) *(Il) Riposo*: 141, 202.
(La) Rosa del sogno: 25, 66, 86, 191, 200.
(Berlin, Tr. C.) *Russian Lullaby*: 130, 131, 132, 201.
(Monteverdi, Tr. C.) *Salmo*: 143, 144, 202, 210.
Sarabande, per pianoforte o arpa cromatica: 93, 94, 95, 195.
Scarlattiana: 33, 37, 51, 52, 79, 107, 120, 130, 132, 133, 137, 152, 182, 189, 194, 198, 210.
Seconda sinfonia in do minore, v. *Sinfonia* per grande orchestra op. 12.
(I) Segreti della giara (autobiografia): 5, 13, 19, 33, 38 (n.), 41, 49, 52, 67 (n.), 100, 109, 124, 126 (n.), 129, 130, 192, 203.
Sei studi per pianoforte: 65, 66, 68, 112, 200.
(La) Sera fiesolana (G. D'Annunzio): 41, 50, 197.
Serenata per clarinetto, fagotto, tromba, violino e violoncello: 33, 37, 51, 79, 107, 189, 198, 199, 210.
Serenata per piccola orchestra (trascrizione della precedente, v.).
(Mahler, Rid. C.) *Settima sinfonia*: 124, 125, 126, 127.
Siciliana e burlesca, per violino, violoncello e pianoforte: 43, 196.
Sicilienne et burlesque, per flauto e pianoforte: 43, 196.
Sinfonia per grande orchestra op. 5, in si minore: 186, 187, 195.
Sinfonia per grande orchestra op. 12, in do minore: 187, 195.
Sinfonia per orchestra op. 63: 34, 43, 54, 181, 190, 200, 206.
Sinfonia per pianoforte, violoncello, clarinetto e tromba: 109, 199.
(Clementi, Tr. C.) *Sinfonia in do maggiore*: 138, 190, 201.
(Clementi, Tr. C.) *Sinfonia in re maggiore*: 138, 190, 201.
(Mahler, Rid. C.) *Sinfonia n. 7*: v. *Settima sinfonia*.
Sinfonia a quattro: v. *Sinfonia* per pianoforte, violoncello, clarinetto e tromba.
Sinfonia, arioso e toccata, per pianoforte: 108, 109, 110, 111, 190, 199.
(Beethoven, Rid. C.) *Sinfonie*: v. *(Le) Nove sinfonie*.
Soir païen (A. Samain): v. *Trois lyriques*.
Soleils couchants (P. Verlaine): v. *Trois lyriques*.
Sonata per arpa: 25, 62, 63, 181, 191, 200, 210.
Sonata per pianoforte e violoncello op. 8 (già op. 6): 195.
Sonata per pianoforte e violoncello op. 45, in do maggiore: 51, 52, 53, 198.
(Rossini, Tr. C.) *Sonata* per due violini, violoncello e contrabbasso: 143, 144, 202.
(Sammartini, Tr. C.) *Sonata* per violino, violoncello e pianoforte: 133, 134, 201, 210.

(A. Scarlatti, Tr. C.) *Sonata* per flauto, archi e cembalo: v. *Quarta sonata* per flauto, archi e cembalo.
Sonata a tre, per pianoforte, violino e violoncello: 19, 49, 190, 199, 210.
(Bach, Tr. C.) *Sonata a tre*: 120, 134, 135, 201, 210.
(Bassani, Tr. C.) *Sonata a tre*: 142, 143, 144, 202.
(Vivaldi, Tr. C.) *Sonata a tre*: 141, 202.
(Beethoven, Ed. C.) *Sonate* per pianoforte: 172, 173, 176, 203.
(D. Scarlatti) *Sonate* per violino e clavicembalo o pianoforte: v. *Due sonate* ecc.
(Mozart, Ed. C.) *Sonate e fantasie*: 26, 172, 173, 176, 177, 203.
Sonatina per pianoforte: 38, 79, 92, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 196.
Sonnet (P. de Ronsard): 195.
(Vivaldi, Tr. C.) *Stabat Mater*: 141, 202, 211.
(*Igor*) *Strawinski* (monografia), Roma 1928: 203.
Strawinski (monografia), Brescia 1947: 27, 203.
Studi per pianoforte: v. *Sei studi.*
(Chopin, Ed. C.) *Studi*: v. Opere per pianoforte di F. Chopin, Ed. C.
Studio sulle terze maggiori: v. *Sei studi.*
Suite per orchestra, in do maggiore: 33, 34, 35, 36, 42, 43, 47, 126, 186, 195.
(Bach, Ed. C.) *Suites francesi*: v. Opere per clavicembalo di J.S. Bach, Ed. C.
(Bach, Ed. C.) *Suites inglesi*: v. Opere per clavicembalo di J.S. Bach, Ed. C.
(*La*) *Tecnica dell'orchestra moderna* (trattato): 26, 203.
Temps de neige (A.L. Hettich): v. *Cinq lyriques.*
Toccata per pianoforte op. 6: 91, 92, 93, 94, 195, 210.
(D. Scarlatti, Tr. C. *Toccata, bourrée et gigue* per piccola orchestra: 132, 133, 193, 198, 201.
Tre canti sacri: 24, 64, 65, 200, tav. XIV.
Tre canzoni trecentesche: 41, 51, 79, 103, 197.
Tre trascrizioni per violino e pianoforte: 198.
Tre vocalizzi: 198.
Trio: v. *Sonata a tre.*
(Clementi, Tr. C.) *Trio* per pianoforte, violino e violoncello: 138, 139, 201, 210.
Triplo concerto: v. *Concerto* per pianoforte, violino, violoncello e orchestra.
Trois lyriques (P. Verlaine, A. Samain, J. Richepin): 195.
Undici pezzi infantili, per pianoforte: 41, 44, 46, 51, 79, 103, 105, 106, 107, 129, 152, 197, 200, 205, 209, 210, 211.
(*Il*) *Vagabondo azzurro*: v. (*La*) *Camera dei disegni*, 200.
Valse-caprice: 89, 121, 194, 195.
(Chopin, Ed C.) *Valzer*: Opere per pianoforte di F. Chopin, Ed. C.
Variations sur une chaconne: 90, 91, 92, 93, 94, 195.
(Bach, Ed. C. *Ventitré pezzi facili*: v. Opere per clavicembalo di J.S. Bach, Ed. C.
21+26 (raccolta di articoli): 131 (n.), 203.
Vocalizzi: v. *Tre vocalizzi.*
Voluttà: v. *Due liriche.*

B - OPERE DI ALTRI AUTORI, PERSONE, TEATRI, ISTITUZIONI ASSOCIAZIONI, PERIODICI

Abbado, Michelangelo: 78
Abbiati, Franco: 81, 206.
Académie des Beux-Arts: 190.
Accademia Chigiana (Siena): 22, 137, 140, 142, 163, 164, 190, 202.
Accademia Filarmonica Romana: 25, 27, 164, 190, 191.
Accademia di Santa Cecilia (Roma): 22, 26, 151, 162, 169, 187, 188, 190, 191.
Adler, Oscar: 163, 189.
Aeolian Co. (Londra): 197.
Aida (G. Verdi): 178.
Alaleona, Domenico: 161, 162.
Albéniz, Isaac: 12, 130, 162, 201.
Alberti, Alberto: 49 (n.).
Alderighi, Dante: 5, 163, 200, 206.
Alfano, Franco: 9.
Alpes (ed., Roma): 203.
American Academy of Arts and Sciences (Boston): 189.
(*An*) *American in Paris* (G. Gershwin): 189.
(*El*) *Amor brujo* (M. de Falla): 77.
(*L'*) *Amfiparnaso* (O. Vecchi): 163.
Angelico, Beato: 61.
Arione (ed., Torino): 203.
« Ars Nova » (Roma): 162, 188, 204.
(*L'*) *Arte della fuga* (J.S. Bach): 64.
Associazione di Amici della Musica (Torino): 12.
Aubert, Louis: 161.
Augusteo (Roma): v. Accademia di Santa Cecilia.
Auric, Georges: 43, 163.
Bach, Johann Sebastian: 26, 27, 53, 63, 64, 108, 110, 116 (n.), 119, 120, 134, 135, 136, 139, 140, 150, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 183, 185, 191, 199, 201, 203.
Balakirev, Milii Alekseievic: 124, 125, 126, 127, 186, 200.
Baldelli, Antonio: 67 (n.), 186.
Balla, Giacomo: 14.
Ballets Suédois: 188.
Banchieri, Adriano: 80.
Barilli, Bruno: 20, 205, 207.
Bartók, Béla: 11, 60, 79, 189.
Bartoli, Romeo: 163, 189.
Barzetti, Marcella: 210.
Bas, Giulio: 99.
Bassani, Giovanni Battista: 142, 143, 144, 202.
Bastianelli, Giannotto: 10, 161, 187.

Baudelaire, Charles: 90, 195.
Bazzini, Antonio: 185.
Beach, John: 162.
Beethoven, Ludwig van: 20, 21, 45, 110, 111, 132, 152, 153, 169, 170, 172, 173, 174, 176, 181, 185, 202, 203.
Bellini, Vincenzo: 9, 74, 102.
Berceuse (F. Chopin): 152.
Berenson, Bernard: 61, 71.
Berg, Alban: tav. VIII.
Bergson, Henri: 117, 119.
Berkshire Mountain Festival: 190.
Berlin, Irving: 130, 131, 132, 201.
Berliner Philarmonisches Orchester: 189.
Berners, Lord: 162.
Biblioteca Chigiana: v. Accademia Chigiana.
Bibliothèque Nationale (Parigi): 141.
Bizet, Georges: 90.
Blanche, Jacques-Emile: 187.
Bliss, Arthur: 163.
Bloch, Ernst: 152, 163.
Böhm, Karl: 190.
Boito, Arrigo: 178.
Bolero (M. Ravel): 144.
Bonucci, Arturo: 189, 190.
Bordino, Maria: v. Casella Bordino, Maria.
Börlin, Jean: 188, tav. XI.
Borodin, Aleksandr Porfirievic: 186.
Bossi, Marco Enrico: 31, 161, 162, 188.
Bossi, Renzo: 161.
Boston Symphony Orchestra: 130, 189.
Boult, Adrian: tav. VIII.
Brahms, Johannes: 96, 126, 179, 180, 186, 195.
Brandenburgisches Konzert n. 3: v. *Concerto brandenburghese* n. 3.
Braque, Georges: 10.
Brémond, Henri: 46.
Brugnolini, Adriana: 210.
Bruneau, Alfred: 121, 122, 123, 124, 125, 202.
Bruyères (C. Debussy): 211.
Bufaletti, Federigo: 185.
Busoni, Ferruccio: 39, 118, 119, 161, 162, 187, 188.
(*La*) *Camera dei fanciulli* (M.P. Mussorgski): 107, 189.
Camerata Varesina del Madrigale: 163, 189.
Cantelli, Guido: 209.
(*Il*) *Cappello a tre punte*: v. (*El*) *Sombrero de tres picos*.
Caracciolo, Franco: 210.

Caratgé, Fernand: 195.
Carducci, Giosue: 39, 40, 196.
Carisch (ed., Milano): 135, 143, 199, 201, 202.
Carmirelli, Pina: 197.
Carnegie Hall (New York): 188.
Carrà, Carlo: 14, 162.
Casadesus, Henri: 186, 187.
Casals, Pablo: 186.
Casella, Carlo: 185, 186, tav. II.
Casella, Cesare: 185.
Casella, Gioacchino: 185.
Casella, Pietro: 185.
Casella Bordino, Maria: 185, 186, 189, tav. II.
Casella Müller, Yvonne: 6, 20, 188, tav. IX.
Casella, Fulvia: v. Nicolodi Casella, Fulvia.
Casorato, Felice: 14, tavv. VI, VII.
Castelnuovo-Tedesco, Mario: 75, 79, 80, 95, 105, 161, 163, 189, 205, 207.
(*La*) *Cathédrale engloutie* (C. Debussy): 96, 188.
Cavalleria rusticana (P. Mascagni): 178.
Cavicchioli, Giovanni: 206.
C.D.N.M.: v. Corporazione delle Nuove Musiche.
Cenerentola (G. Rossini): 144.
Cézanne, Paul: 10, 98.
Chabrier, Emmanuel: 12, 90.
Chester (ed., Londra): 6, 196, 198, 203.
Chicago Symphony Orchestra: 190.
Chigi Saracini, conte Guido: 6, 137, 142, 164.
Chladek, Rosalia: 198.
Chopin, Frédéric: 12, 20, 26, 93, 104, 150, 152, 169, 170, 172, 173, 176, 181, 183, 185, 191, 196, 200, 203.
Choudens (ed., Parigi): 121, 123, 202.
(*The*) *Christian Science Monitor* (Boston): 204.
Cino da Pistoia: 197.
Circolo degli Artisti (Torino): 185.
(*Il*) *Clavicembalo ben temperato* (J.S. Bach): 64, 185.
Clausetti, Pietro: 163.
Clémenceau, Georges: 187.
Clementi, Muzio: 138, 139, 190, 201.
Colacicchi, Luigi: 71, 111, 205.
Concerti Popolari (Torino): 185.
Concerto per due pianoforti (G. Bastianelli): 161.
Concerto brandenburghese n. 3 (J.S. Bach): 64.
Concerto dell'estate (I. Pizzetti): 170, 171.
Concerts Colonne (Parigi): 187.
Concerts Lamoureux (Parigi): 127 (n.).

Concerts Monteux (Parigi): 187.
Confalonieri, Giulio: 206.
Conservatoire National de Paris: 90, 122, 186, 187.
Conservatorio di Leningrado: 189.
(Il) Convitato di pietra (A.S. Dargomizski): 189.
Coolidge, Elizabeth Sprague: 162, 190.
Corporazione delle Nuove Musiche (C.D.N.M.): 162, 163, 188, 189.
Cortese, Luigi (Louis): 41 (n.), 50, 80, 83, 99, 100, 101, 106, 108, 192, 205, 206, 207.
(El) Corregidor y la molinera (M. de Falla): 77.
Corti, Mario: 163, 190.
Cortot, Alfred: 167, 176, 186, 187, 205.
Courbet, Gustave: 10.
Courboin, Charles-Marie: 189.
Cravero, Giovanni: 185.
(Il) Crepuscolo degli dèi (R. Wagner): (162), 185.
Croce, Benedetto: 9, 117, 118.
Croisset, Francis de: 195.
Cui, Cesar Antonovic: 186.
Curci (ed., Milano): 6, 172, 200, 203.
(La) Damoiselle élue (C. Debussy): 90.
D'Amico, Fedele (Lele): 6, 66, 72, 81, 121, 129, 132, 205, 206, 207.
D'Annunzio, Gabriele: 161, 188, 197.
Danseuses de Delphes (C. Debussy): 96, 97.
Danza spagnola n. 11 (E. Granados): 211.
Daphnis et Chloé (M. Ravel): 25, 188.
Dargomizski Aleksandr Sergeievic: 189.
Davico, Vincenzo: 12, 161, 162, 187.
Debussy, Claude: 11, 12, 15, 28, 42, 74, 76, 90, 94, 96, 97, 98, 99, 150, 152, 160, 162, 167, 170, 176, 179, 186, 188, 195.
De Chirico, Giorgio: 14, 162, 188, 206, tav. XVI.
Defauw, Désiré: tav. VIII.
Delacroix, Henri: 163.
De Maré, Rolf: 188.
Dent, Edward: 33, 141, 206.
Denza, Paolo: (34).
De' Paoli, Domenico: 206.
Depero, Fortunato: 14.
De Pisis, Filippo: 14, 191.
De Robertis, Giuseppe: 84.
De Sabata, Victor: 12, 161.
De Santis (ed., Roma): 132, 199, 200, 202.
Desderi, Ettore: 206.
Diaghilev, Serge de: 179, 187, 188.
Diémer, Louis: 93, 186.

(*La*) *Donna Serpente* (C. Gozzi): 102.
Dubois, Théodore: 186.
Dukas, Paul: 162.
Dumesnil, René: 124 (n.), 207.
Eimert, Herbert: 100.
Einstein, Alfred: 107.
Elizabeth Coolidge Foundation: v. Coolidge.
En blanc et noir (C. Debussy): 11.
Enescu, Georges: 162, 186, 187.
Enoch (ed., Parigi): 89, 195.
Etudes (C. Debussy): 11.
Evette et Schaeffer (ed., Parigi): 196.
Eye, Frederick: 196.
Falla, Manuel de: 77, 78, 79, 161, 162.
Falstaff (G. Verdi): 80, 178.
Fasano, Renato: 210.
Fauré, Gabriel: 90, 96, 161, 162, 186, 187, 195.
Federico II di Prussia: 134.
Ferranti, Giuseppe: 12, 161, 187.
Ferraris, Galileo: 16, 53, 185.
Festival Internationale di Musica Contemporanea (Venezia): 163, 189, 190.
Festival S.I.M.C.: v. S.I.M.C.
Fétis, François-Joseph: 176.
Feuilles mortes (C. Debussy): 95, 211.
Feu d'artifice (I. Stravinski): 162.
Filipponi Siniscalchi, Tina: 129.
Fischer, Edwin: 27.
Fitelberg, Grzegorz: tav. VIII.
Floriani, Carlos: 202.
Fleischer, Herbert: 106, 205.
Fleury, Louis: 163.
(*La*) *Flûte de Pan* (C. Debussy): 176.
« Foemina » (Parigi): 194.
Formiggini (ed., Roma): 202.
Forzano, Gioacchino: 189.
Franck, César: 96, 151, 152, 195.
Franz, Robert: 134.
Freund, Marya: 186, 187.
Funiculì funiculà (P Denza): 34.
Fuochi d'artificio (I. Stravinski): v. *Feu d'artifice*.
Furtwängler, Wilhelm: 189.
Gandino, Adolfo: 161.
Gasco, Alberto: 162.
Gatti, Guido M.: 39 (n.), 42, 200, 205, 206.
Gatti-Aldrovandi, Clelia: 191.

Gavazzeni, Gianandrea: 5, 206.
General Lavine (C. Debussy): 211.
Gershwin, George: 131, 189.
Gewandhaus (Lipsia): 189.
Ghedini, Giorgio Federico: 12, 65 (n.).
Gide, André: 10, 40, 195.
Gieseking, Walter: 151, 152, 153.
Giordano, Umberto: 9.
Glazunov, Aleksandr Konstantinovic: 186, 187, 189.
Glinski, Matteo: 206.
Gluck, Christoph Willibald: 74.
Gnossiennes (E. Satie): 90.
Goethe, Wolfgang: 21.
Goldbeck, Fred: 205.
Goliscev, Jef: 100.
Gonciarova, Nathalia: 14.
Goossens, Eugène: 162, 210.
Govoni, Marcello: 189.
Gozzi, Carlo: 72, 102, 106, 199.
Granados, Enrique: 12, 162.
Graziosi, Giorgio: 192, 206.
Gualino, Riccardo: 162.
Guarnieri, Antonio: 190.
Guerra, Nicola: 189.
Guglielmo Tell (G. Rossini): 144.
Gui, Vittorio: 12, 161, 162, 188.
Cymnopédies (E. Satie): 90.
Hamburger Philarmonisches Staatsorchester: 209.
Händel, Georg Friedrich: 63, 82, 110, 152.
Hauer, Johann Matthias: 100.
(*Ein*) *Heldenleben* (R. Strauss): v. (*Una*) *Vita d'eroe*.
Henry VIII (C. Saint-Saëns): 90.
Hettich, A.L.: 194.
Hengel (ed., Parigi): 172, 203.
Hindemith, Paul: 53, 60, 163.
(*L'*) *Histoire du soldat* (I. Stravinski): 163, 188.
Hollywood Bowl Orchester: 210.
« (L') Homme libre » (Parigi): 10, 187, 204.
Honegger, Arthur: 163.
Huré, Jean: 161, 162.
Ibéria (C. Debussy): 152, 211.
Ibert, Jacques: 206.
Indy, Vincent d': 195.
Inno di Mameli (M. Novaro): 46.
Istituto Editoriale Italiano (Milano): 172, 203.

« (L') Italia letteraria » (Roma): 72, 189, 204.
Jammes, Francis: 10.
Jeux d'eau (M. Ravel): 188.
Joachim, Joseph: 136.
Jonas, M.: 210.
Jurafsky, A.: 203.
Jurgenson (ed., Mosca): 125, 200.
Kahn, Hélène: 186, 188.
Kirnberger, Johan Philipp: 134.
Kleiber, Erich: 190.
Klemperer, Otto: 189.
Kódaly, Zoltan: 11, 163.
Koechlin, Charles: 162, 186, tav. VIII.
(Die) Kunst der Fuge: v. *(L') Arte della fuga.*
Kussevitzki, Serge: 187, 210.
Krenek, Ernst: 163.
Labroca, Mario: 13, 163, 189, 205, 206, 207.
Laloy, Louis: 162.
Lanskoy, Giorgio: 189.
La Rosa Parodi, Armando: 209.
Larionov, Michail: 14.
La Scuola (ed., Brescia): 203.
Laszló, Magda: 191.
Le Cène (ed., Amsterdam): 139.
Leduc (ed., Parigi): 196.
Lehmann, Fritz: 210.
Légion d'honneur: 189.
Lenart, Chita: 189.
Leoncavallo, Ruggero: (178).
Leroux, Xavier: 186.
Liadov, Anatol Constantinovic: 186.
Liapunov, Sergiei Micailovic: 186.
Library of Congress (Washington): 138, 139, 144, 190.
Liceo Musicale (Torino): 12, 185.
Liceo Musicale di Santa Cecilia (Roma): 13, 188.
Li Chi: 102.
Liszt, Franz: 12, 169, 170.
Liuzzi, Fernando: 161, 205.
Lodovici, Cesare Vico: 199.
Longo, Alessandro: 95.
Lorrain, Jean: 194.
Lualdi, Adriano: 163, 189.
Luciani, Sebastiano Arturo: 164, 190.
Maas, Robert: 163.
Maggio Musicale Fiorentino: 190.

Magnard, Albéric: 188.
Magyar, Gabriele: 191.
Mahler, Gustav: 11, 15, 38, 124, 127, 187, 202.
Malipiero, Gian Francesco: 9, 12, 65 (n.), 141, 161, 162, 163, 187, 188, 190, 205, 207.
Malipiero, Riccardo: 203, 206.
Ma mère l'oye (M. Ravel): 22.
Mantelli, Alberto: 110, 206.
Mantica, Francesco: 161.
Manzoni, Alessandro: 31.
Maragliano-Mori, Rachele: 189.
Marcia funebre di Sigfrido (R. Wagner): 162.
Marco Polo: 32.
Maria José, principessa di Piemonte: 198.
Marnold, Jean: 162.
(*La*) *Marsigliese* (Cl.-J. Rouget de Lisle): 46.
Martucci, Giuseppe: 31, 177, 179, 185.
« (Il) Marzocco » (Firenze): 10.
Mascagni, Pietro: 9, (178).
Massarani, Renzo: 163.
Mathot (ed., Parigi): 186, 195, 196.
Matisse, Henri: 10, 49.
Maurel, Victor: 186.
Maxwell White, D.: 207.
Mengelberg, Willem: 189.
Mercadante, Saverio: 32.
Mersmann, Hans: 101, 106.
Messa in si minore (J.S. Bach): 140.
Méthode des méthodes de piano (I. Moscheles e F.-J. Fétis): 176.
Mila, Massimo: 5, 15, 62, 72, 126, 206.
Milhaud, Darius: 163.
Milloss, Aurel M.: 190, 191, 198, 200.
Mitropoulos, Dimitri: 210.
Molinari, Bernardino: 188, 190.
Monteux, Pierre: 186.
Monteverdi, Claudio: 143, 144, 202.
Mortari, Virgilio: 25, 163, 189, 203, 206.
Moscheles, Ignaz: 176.
Mosè (G. Rossini): 144.
Mozart, Wolfgang Amadeus: 26, 71, 74, 129, 150, 151, 152, 170, 171, 172, 173, 177, 180, 181, 183, 185, 191, 192, 197, 203.
Müller, Yvonne: v. Casella Müller, Yvonne.
« Musica » (Roma): 200.
Musica Viva (stagione di concerti, Roma): 191.
Musical Fund Society (Filadelfia): 189.

Mussorgski, Modest Petrovic: 90, 107, 173, 176, 186, 191, 203.
Mysz-Gmeiner, Lula: 186.
Nataletti, Giorgio: 205.
Newell, L.: 210.
New Music Quartet: 209.
New York Symphony Orchestra: 189.
Nicolodi Casella, Fulvia: 6, 189, tav. X.
Nijinska, Bronislava: 198.
Nistri Lischi (ed., Pisa): 5.
(*Les*) *Noces* (I. Stravinski): 22, 163, 189.
Norton, Spencer: 203.
Notturno op. 62 n. 1 (F. Chopin): 152.
Novaro, Luciana: 200.
Novaro, Michele: (46).
Oedipus rex (I. Stravinski): 190.
(*L'*) *Oiseau de feu* (I. Stravinski): 162.
Oistrakh, David: 211.
Olkienizkaia Naldi, Raissa: 197.
Onnou, Alphonse: 163.
Oppo, Cipriano Efisio: 189, 190.
Orchestra A. Scarlatti di Napoli: 210.
Orchestra Filarmonica di Amburgo: v. Hamburger Philarmonisches Staatsorchester.
Orchestra Filarmonica di Berlino: v. Berliner Philarmonisches Orchester.
Orchestra Filarmonica di Vienna: v. Wiener Philarmoniker.
Orefice, Giacomo: 162.
Ormandy, Eugène: 211.
Otello (G. Verdi): 80.
Ottetto (I. Stravinski): 163, 188.
Oxford University Press (Londra): 132, 198.
Pacini, Giovanni: 32.
Paganini, Niccolò: 63; v. inoltre nell'indice A: *Paganiniana* e *La Rosa del sogno.*
(*I*) *Pagliacci* (R. Leoncavallo): 178.
Palais de Chaillot (Parigi): 198.
Panizza, Hector: 189, 209.
Pannain, Guido: 97, 98.
Papini, Giovanni: 117 (n.), 162.
Partita (G. Petrassi): 190.
Pavolini, Corrado: 86, 199.
Péguy, Charles: 10.
Pelléas et Mélisande (C. Debussy): (97).
Pergolesi, Giambattista: 22, 164.
Perinello, Carlo: 161, 188.
Perrachio, Luigi: 12, 161.

Petrassi, Goffredo: 190.
Petrella, Enrico: 32.
Pétrouchka (I. Stravinski): 25, 162, 188.
Philarmonic Society (New York): 189.
Piatti, Alfredo: 185.
Picasso, Pablo: 10.
Pierrot lunaire (A. Schönberg): 163, 180, 188.
Pietro il Grande: 98.
Pilati, Mario: 80.
Pirandello, Luigi: 79, 197, tav. XI.
Pizzetti, Ildebrando: 9, 10, 12, 75, 83, 92, 161, 163, 170, 171, 179, 187, 188.
Poliziano, Angelo: 84, 199.
Poltronieri, Alberto: 189.
Poulenc, Francis: 43, 163.
Pratella, Francesco Balilla: 162.
Prélude à l'Après-midi d'un faune (C. Debussy): 160, 186.
Préludes (C. Debussy): 12, 95, 152.
Preludio, aria e finale (C. Franck): 96.
Previtali, Fernando: 191, 209.
Prévost, Germain: 163.
Priegnitz, Hans: 209, 210.
« (La) Prora » (Roma): 188, 204.
Puccini, Giacomo: 9, 10, 163, 178.
Puliti-Santoliquido, Ornella: 190.
Quartetto n. 3 (B. Bartók): 189.
Quartetto Pro Arte: 211.
Quintetto per pianoforte, due violini, viola e violoncello (E. Bloch): 152, 211.
Raccolta Foà-Giordano: 140, 164.
Rather (ed., Lipsia): 126, 200.
Raucea, Dario: 210.
Ravel, Maurice: 11, 12, 15, 22, 25, 43, 76, 94, 98, 126, 127, 144, 161, 162, 163, 167, 179, 183, 186, 187, 188, 195.
Recli, Giulia: 162.
Redlich, Hans Ferdinand: 205, 207.
Renoir, Pierre Auguste: 10.
Respighi, Ottorino: 12, 161, 163, 188, 211.
« (La) Revue musicale » (Parigi): 199.
Rhené-Baton: 128, 188.
Richepin, Jean: 194.
Ricordi (ed., Milano): 6, 116, 132, 172, 173, 195, 196, 197, 198, 199, 200. 201, 202, 203.
Rieti, Vittorio: 163.
« (La) Riforma musicale »: 10.
Rimbaud, Arthur: 9.
Rimski-Korsakov, Nicolai Andreievic: 82, 186, 187.

Roger-Ducasse, Jean-Jules-Amable: 161, 186, 188.
Roland, Manuel: 80.
Rolland, Romain: 10, 21.
Rondi, Brunello: 207.
Ronsard, Pierre de: 195.
Rosa e Ballo (ed., Milano): 5.
Rossaro, Carlo: 185.
Rossi-Doria, Gastone: 5, 63, 206.
Rossini, Giacchino: 9, 74, 111, 143, 144, 202.
Rouget de Lisle, Claude-Joseph: (46).
Rubinstein, Anton: 122.
Rudge, Olga: 6, 207.
Ruggeri, Quirino: tav. XVI.
Sacher, Paul: 191.
(*Le*) *Sacre du printemps* (I. Stravinski): 11, (97).
Saint-Saëns, Camille: 90, 161, 186.
Sala dell'Accademia di Santa Cecilia: v. Accademia di Santa Cecilia.
Sala Sgambati (Roma): 152.
Salazar, Adolfo: 162.
Salle des Agriculteurs (Parigi): 161, 187.
Salle Gaveau (Parigi): 187.
Salome (R. Strauss): 160.
Salvini, Guido: 190.
Samain, Albert: 195.
Sammartini, Giovan Battista: 133, 139, 201.
San Martino, conte Enrico di: 13, 161, 188, 206.
Sansone e Dalila (C. Saint-Saëns): 90.
Sansoni ed., Firenze): 203.
Sarabandes (E. Satie): 90.
Satie, Erik: 90, 162, 188.
Savinio, Alberto: 207.
Scaglia, Ferruccio: 210.
Scarlatti (famiglia): 164.
Scarlatti, Alessandro: 142, 202.
Scarlatti, Domenico: 77, 132, 133, 141, 142, 150, 152, 170, 176, 180, 182, 185, 193, 201, 202.
Scharwenka, Franz Xaver: 122.
Shippers, Thomas: 210.
Schirmer (ed., New York): 133, 201.
Schola cantorum (Parigi): 161.
Schmitt, Florent: 161, 162.
Schmücker, Marie-Therese: 205.
Schönberg, Arnold: 60, 100, 163, 180, 188.
Schubert, Franz: 25, 128, 193, 201.
Schumann, Robert: 78, 169, 170.

Schumann-Heink, Ernestine: 186.
Scriabin Aleksandr Nicolaievic: 162.
Scuratof, Vladimir: 198.
Seiffert, Max: 134.
Sénart (ed., Parigi): 201.
Serafin, Tullio: 191.
Serato, Arrigo: 189.
Settimane senesi: v. Accademia Chigiana.
Sévérac, Déodat de: 162.
Severini, Gino: 14.
Sgambati, Giovanni: 31, 122, 185.
Siegfried (R. Wagner): (97).
Silva, Luigi: 198, 199.
S.I.M.C.: 162, 163, 188, 189, 190, tav. VIII.
Sindacato delle Belle Arti (U.R.S.S.): 189.
Sinfonia n. 1 (J. Brahms): 96.
Sinfonia n. 2 (G. Mahler): 187.
Sinfonia n. 8 (G. Mahler): 187.
Slonimski, Nicolas: 205.
Società Internazionale per la Musica Contemporanea: v. S.I.M.C.
Società Italiana di Musica Moderna: 161, 188.
Società Nazionale di Musica: 161, 188.
Société des Instruments Anciens: 186, 187.
Société Internationale pour la Musique Contemporaine: v. S.I.M.C.
Société Musicale Indépendante: 161, 187.
Société Nationale de Musique: 161, 187.
Soffici, Ardengo: 10, 14.
(*El*) *Sombrero de tres picos* (M. de Falla): 77.
Sonata per pianoforte op. 53 (L. van Beethoven): 110.
Sonata per pianoforte op. 101 (L. van Beethoven): 110.
Sonata per pianoforte op. 110 (L. van Beethoven): 152.
Sonata per pianoforte op. 111 (L. van Beethoven): 110.
Sonata per pianoforte e violoncello op. 69 (L. van Beethoven): 152.
Sonata per violoncello e cembalo in sol minore (G.F. Händel): 152.
Sonata per pianoforte (F. Liszt): 169.
Sonata per due pianoforti in re maggiore (W.A. Mozart): 152.
Sonata per clavicembalo in si bemolle (D. Scarlatti, n. 39 del Supplemento alle Opere complete, ed. Ricordi curata da A. Longo): 152.
Sonate per clavicembalo in mi e sol (D. Scarlatti): 211.
Sonata per pianoforte, violino e violoncello (F. Schubert): 211.
Sonata per pianoforte op. 24 (C.M. von Weber): 170.
Spontini, Gaspare: 82.
Stefan, Paul: 205.
Stein, Erwin: 197.
Stern, Isaac: 211.

Steuermann, Eduard: 163.
Stock, Frederick August: 190.
Stokowski, Leopold: 188.
Storia del soldato, v. *(L')Histoire du soldat.*
Strauss, Richard: 15, 76, 126, 160, 170, 195.
Stravinski, Igor: 11, 14, 22, 25, 60, 79, 97, 98, 99, 100, 160, 162, 163, 170, 179, 180, 188, 189, 190, 203.
Studio in sol bemolle op. 25 (F. Chopin): 176.
Studio n. 2 per la *Mèthode des méthodes* di Moscheles e Fétis (Chopin): 176.
Studi sinfonici (R. Schumann): 169.
Suarès, André: 28.
Suite per clavicembalo n. 8, in sol minore (G.F. Händel): 110.
Suvini Zerboni (ed., Milano): 5, 6, 200.
Szabolcsi, Bence: 206.
Szymanowski, Karol: 163.
Taddei, A.: 210.
Tagliapietra, Gino: 162.
Tagore, Rabindranath: 196.
Tamburi, Orfeo: 190.
TEATRI:
Adriano (Roma): v. Accademia di San Cecilia.
Arti (Roma): 22, 190.
Berliner Staatsoper: 190.
Carignano (Torino): 186.
Champs-Elysées (Parigi): 188.
Colón (Buenos Aires): 198.
Comunale (Genova): 191.
Costanzi (Roma): 162.
Goldoni (Venezia): 190.
Grand Opéra (Montecarlo): 132, 198.
Odescalchi (Roma): 162.
Opera (Roma): 25, 191.
Opéra (Parigi): 122.
Opéra-Comique (Parigi): 123.
Piccola Scala (Milano): 200.
Quirino (Roma): 162.
Regio (Torino): 185.
S. Carlos (Lisbona): 185.
Scala (Milano): 76, 81, 189.
Trocadéro (Parigi): 187.
Wiener Staatsoper: 127, 187.
(La) Terrasse des audiences au clair de lune (C. Debussy): 211.
Thibaud, Jacques: 186, tav. XI.
Toccata (G. Sgambati): 122.
Tolstoi, Lev Nicolakievic, 187, tav. XVI.

Tommasini, Vincenzo: 12, 161, 188, 206.
Torelli, Giuseppe: 142, 143, 144, 202.
Torneo notturno (G.F. Malipiero): 190.
Torrefranca, Fausto: 10.
Toscanini, Arturo: 161, 162, 185, 188.
Tovey, Donald Francis: 141.
(Il) Tricorno: v. (El) *Sombrero de tres picos.*
Trilussa: 196.
Trio Italiano: 22, 189, 190, 209, 210, 211.
Trio per pianoforte, violino e violoncello op. 70 n. 1 (L. van Beethoven): 152, 211.
Trio per pianoforte, violino e violoncello in do diesis, op. 86 (J. Brahms): 211.
Trio per pianoforte, violino e violoncello (M. Ravel): 11, 187.
Tumminelli (ed., Roma-Milano): 203.
Turchi, Guido: 5.
Turina, Joaquin: 161, 162.
(L') Uccello di fuoco: v. *(L') Oiseau de feu.*
Universal Edition (Vienna): 6, 187.
University Oklahoma Press (Norman): 203.
Vagnetti, Gianni: 190.
Valses nobles et sentimentales (M. Ravel): 12, 161.
Valzer op. 21, n. 7 (F. Chopin): 104
Variazioni sinfoniche (C. Franck): 151, 152.
Vaudoyer, Jean-Louis: 195.
Vecchi, Orazio: 80, 163.
Verdi, Giuseppe: 9, 10, 74, 80, 178.
Veretti, Antonio: 163.
Verlaine, Paul: 195.
(La) Vestale (G. Spontini): 82.
Viaggio d'inverno: v. *Winterreise.*
Villar, Rogelio: 162.
(Una) Vita d'eroe (R. Strauss): 170.
Vivaldi, Antonio: 22, 78, 139, 140, 142, 143, 144, 164, 180, 190, 201, 202.
Vlad, Roman: 5, 6, 65 (n.), 194.
« (La) Voce » (Firenze): 9.
Vuillermoz, Emile: 80, 98, 161.
Wagner, Erika: 163.
Wagner, Richard: 74, (97), 124, (162), (185), 195.
Wallerstein, Lothar: 190.
Wallon, Simone: 124.
Walsh, John (ed., Londra): 123.
Walter, Bruno: 187.
Wanamaker (New York): 189.
Weber, Carl Maria von: 74, 169, 170.
Weissmann, John S.: 206.

Wiener Philarmoniker: 22, 190.
Windisch, Fritz: 39.
Winterreise (F. Schubert): 25.
(Das) wohltemperierte Klavier: v. *(Il) Clavicembalo ben temperato.*
Ÿsaye Eugène: 136, 186.
Zandonai, Riccardo: 162.
Zanetti, Emilia: 5, 6, 121, 125, 126, 129, 133, 134, 136, 138, 203, 206.
Zola Emile: 122, 123, 124.

Indice delle illustrazioni

Il numero fra parentesi indica la pagina più vicina.

I - Alfredo Casella.
II - Il padre e la madre (14).
III - A tre, a tredici e a diciott'anni (14).
IV - Parigi, 1915 (22).
V - Vienna, 1920 (30).
VI - Nel ritratto di Felice Casorati (46).
VII - Scena di Felice Casorati per *La Donna Serpente* (46).
VIII - Giuria del Festival S.I.M.C. 1931 (62).
IX - Con la moglie (78).
X - Con la figlia (78).
XI - Con Pirandello e Börlin - Con Thibaud (94).
XII - Con M. de Falla e G.F. Malipiero (110).
XIII - Abbozzo autografo d'una presentazione della *Missa solemnis* « *Pro pace* » (126).
XIV - Autografo dai *Canti sacri* (142).
XV - 1945 (158).
XVI - Lo studio a Roma (174).

Errata corrige

Indici alfabetici dei nomi citati

B - OPERE DI ALTRI AUTORI, PERSONE, TEATRI, ISTITUZIONI, ASSOCIAZIONI, PERIODICI

Accademia di Santa Cecilia: aggiungere pag. 161.
aggiungere: Agosti, Guido: 23.
(*An*) *American in Paris* (G. Gershwin): aggiungere pag. 131.
aggiungere: Bacchelli, Riccardo: 144.
Busoni, Ferruccio: aggiungere pag. 136.
Carducci, Giosué: aggiungere pag. 51.
Casorato Felice: leggi Casorati Felice.
Chigi Saracini, conte Guido: aggiungere pag. 23.
aggiungere: Dallapiccola, Luigi: 66.
D'Annunzio, Gabriele: aggiungere pag. 51.
Dent, Edward: aggiungere tav. VIII; leggi 32 e non 33.
aggiungere: Donizetti, Gaetano: 9.
aggiungere: (*L'*) *Enfant Roi* (A. Bruneau): 123.
Fauré, Gabriel: aggiungere pag. 89, 91.
aggiungere: « (Le) Figaro » (Parigi): 89.
aggiungere: Frescobaldi, Girolamo: 108, 110, 172.
Gide, André: aggiungere pag. 51.
Hengel (ed., Parigi): leggi Heugel.
Kódaly, Zoltan: leggi Kodály, Zoltán.
Laszlò, Magda: leggi Lászlò, Magda.
Mila, Massimo: aggiungere pag. 71.
Monteverdi, Claudio: leggi pag. 142 e non 143.
Paganini, Nicolò: aggiungere pag. 66.
Pavolini, Corrado: leggi pag. 85 e non 86.
Petrassi, Goffredo: aggiungere pag. 66.
« (La) Riforma musicale »: aggiungere (Torino).
Roland, Manuel: leggi Roland-Manuel, Alexis.
Rossini, Giacchino: leggi Rossini, Gioacchino.
Scarlatti Domenico: aggiungere pag. 66.
Stravinski, Igor: aggiungere pag. 27.
Tagore, Rabindranath: aggiungere pag. 51.
Universal Edition (Vienna): aggiungere pag. 127, 139.
Wiener Philarmoniker: leggi Wiener Philharmoniker.
Ÿsaye Eugène: leggi Ysaÿe Eugène.

Indice generale

pag.

5 INTRODUZIONE.
9 Guido M. Gatti: PRIMO INCONTRO.
19 Emilia Zanetti: GLI ULTIMI ANNI.
31 Massimo Mila: ITINERARIO STILISTICO.
59 Guido Turchi: LE ULTIME OPERE.
71 Gianandrea Gavazzeni: IL TEATRO.
89 Gastone Rossi-Doria: LE OPERE PER PIANOFORTE.
115 Roman Vlad: IL TRASCRITTORE.
149 Dante Alderighi: IL PIANISTA.
157 Mario Labroca: L'ORGANIZZATORE.
167 Fedele d'Amico: L'INSEGNANTE E IL MAESTRO.
185 I FATTI PRINCIPALI DELLA VITA.
193 ELENCO DELLE OPERE:
195 *Composizioni originali.*
200 *Trascrizioni, revisioni, elaborazioni.*
202 *Riduzioni per pianoforte.*
203 *Edizioni.*
203 *Opere letterarie.*
204 *Collaborazioni a periodici.*
205 SCRITTI SU CASELLA.
209 DISCOGRAFIA.
213 INDICI ALFABETICI DEI NOMI CITATI:
214 A - *Opere di Alfredo Casella.*
220 B - *Opere di altri autori, persone, teatri, istituzioni, associazioni, periodici.*
235 INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI.

FINITO DI STAMPARE
DALLE ARTI GRAFICHE CRESPI DI MILANO
NEL MESE DI MARZO DEL 1958

